MUDI.TP
Museo Diocesano Trapani
Polo espositivo di Sant'Agostino

Legno tela &...

La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento

Legno tela &...

La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento

a cura di
Annamaria Precopi Lombardo e Pietro Messana

EDIZIONI MEETING POINT

Legno, Tela &...
La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento

Catalogo della mostra
Trapani, Chiesa di Sant'Agostino
22 dicembre 2010 - 31 agosto 2011

Atti del convegno
Trapani, Chiesa del Collegio
7-8 aprile 2011

a cura di
Annamaria Precopi Lombardo e Pietro Messana

Comitato scientifico
Luigi Biondo
Bartolomeo Figuccio
Tommaso Guastella
Salvatore Ingrassia
Pietro Messana
Lina Novara
Liborio Palmeri
Annamaria Precopi Lombardo
Maurizio Vitella

Progetto grafico e comunicazione
MEETING POINT Società Cooperativa - Erice

Impaginazione e grafica
Valeria Castiglione

Stampa
Officine Tipografiche Aiello&Provenzano - Bagheria (PA)

Foto
Abramo Conticello, infra I. 1, n. 1
Paolo Cracchiolo, foto delle opere conservate presso il Museo Pepoli e infra I. 1, n. 4
Dario Di Vincenzo, infra I. 1, n. 5
Giancarlo Nifosì, infra II. 3, n. 5
Silvio Piazza, infra II. 5
Beppino Tartaro, infra II. 3, nn. 1, 2, 3, 4
Le foto non attribuite sono state fornite dagli autori dei testi e dalla MEETING POINT Società Cooperativa - Erice

Ufficio stampa
Lilli Genco

Assicurazione
AXA Art - D'Ippolito&Lorenzano s.a.s. (Roma)

Trasporti
Soprintendenza BB.CC.AA. Trapani

Coordinamento operativo
Andrea Amoroso

Allestimento
Cooperativa Fe.Ar.T. (Fede, Arte, Turismo) Erice

© 2011 Edizioni Meeting Point

Via San Giuseppe, 3 - 91016 Erice
Tel/Fax 0923 869123
e-mail: monsdomini@libero.it
ISBN 978-88-95699-22-6

Ringraziamenti
Mons. Francesco Miccichè - *Vescovo di Trapani*
Mons. Domenico Mogavero - *Vescovo di Mazara del Vallo*
Dott. Marilisa Magno - *Prefetto di Trapani*
Avv. Girolamo Fazio - *Sindaco di Trapani*
Prof. Sebastiano Tusa - *Soprintendente BB.CC.AA. Trapani*
Mons. Leo De Simone
Direttore ufficio BB.CC.EE. della Diocesi di Mazara del Vallo
Dott. Valeria Patrizia Li Vigni Tusa
Museo Interdisciplinare Regionale "A. Pepoli"
Mons. Giancarlo Santi
Presidente Associazione Musei Ecclesiastici Italiani
Rag. Leonardo Buscaino
Presidente Unione Maestranze Trapani
Dott. Annie Lo Bue
Dirigente U.O. Storico-Artistica della Soprintendenza Trapani
Dott. Eleonora Romano
Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani

Regione Siciliana
Ass. BB.CC.AA. e I.S.
Soprintendenza BB.CC.AA.
TRAPANI

MUSEO REGIONALE PEPOLI

I Parroci:
Mons. Antonino Adragna - Trapani
Mons. Gaetano Aiello - Partanna
Don Sergio Librizzi - Trapani
Don Tommaso Lombardo - Marsala
Don Salvatore Morghese - Paceco
Don Saverio Renda - Alcamo

I Rettori:
Don Vincenzo Basiricò
Mons. Vito Filippi
Don Alberto Giardina
Diacono Giuseppe Martinelli
Don Nicola Rach

Gli autori dei testi
I collezionisti privati
Il personale degli uffici competenti
Quanti a vario titolo hanno collaborato

Proprietà artistica e letteraria riservata.
È vietata la riproduzione anche parziale con qualsiasi mezzo.
L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto che non è stato possibile raggiungere.

L'ARTE PER LA FEDE

Facendo una panoramica sull'arte come espressione alta dello spirito viene spontanea una domanda: è possibile pensare all'arte senza fare riferimento alla fede?

La fede come anelito dell'Assoluto da parte dell'uomo pellegrino nel mondo da sempre è stata la linfa, il motivo ispiratore dell'arte, raggiungendo vertici ineguagliabili in capolavori che costituiscono patrimonio preziosissimo dell'umanità intera.

Davanti agli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina i colori, le immagini ti affascinano e ti proiettano nel mondo interiore dell'artista che ha elaborato il suo credo, ha espresso in maniera sublime la sua fede e la fede della Chiesa alla cui committenza si è fedelmente attenuto.

Entri nelle Basiliche romane, nei magnifici templi arabo-normanni di Monreale, Cefalù, nella Cappella Palatina a Palermo e tutto ti porta a pensare al divino, ti obbliga a fare un percorso dell'anima che si alimenta di bellezza, di armonia, di forme.

Da sempre l'uomo ha dedicato a Dio le cose più belle, ha consacrato al sacro quel che di geniale, di artistico la mente umana ha saputo concepire e realizzare.

L'arte trova ispirazione nella fede, la fede si avvale dell'arte come mezzo privilegiato per esprimere lo stupore, la meraviglia dell'uomo che si scopre creatura fragile e bisognosa di tutto e cerca sostegno, aiuto, conforto in Dio.

L'arte per la fede è quello che il pennello è per l'artista, non si dà vera arte senza ispirazione, senza estro, senza genialità, ma tutto questo dev'essere finalizzato, deve trovare motivazioni profonde e forti e la fede è capace di darle e a sua volta riceve dall'arte qualcosa che l'aiuta a dire il 'sì' della consapevolezza e della gioia a Colui che è il sommo Artista, Creatore e Signore di ogni cosa creata.

L'arte vera non tradisce la fede in Dio e non tradisce l'uomo e la natura anzi esalta l'opera di Dio, si pone al servizio del bello, lo esalta, lo celebra, lo diffonde.

L'artista vero artista è umile e sa guardare con gli occhi del cuore ogni cosa, sa commuoversi davanti a un'alba radiosa, a un tramonto solare, sa cogliere nel turbine e nella tempesta sprazzi di bellezza austera, l'enigma di un creato che rivela energie, manifestazioni imprevedibili e misteriose.

L'arte richiama la creazione, qualcosa cioè che è proprio di Dio e traduce l'amore per le cose che escono dalle mani dell'artista, la passione che l'anima, i desideri, le sue sensazioni più intime e nascoste.

Se l'arte nasce dallo spirito, l'opera d'arte conduce allo spirito, lo alimenta, lo eleva, gli dà le ali per volare alto.

L'impegno profuso dalla nostra Chiesa in questi anni nei riguardi dell'arte ha una finalità pedagogica volta a suscitare una fede più viva, più consapevole, più operosa.

L'evento organizzato dalla Diocesi di Trapani in collaborazione con la Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani "Legno, tela e... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento" inaugurato Mercoledì 22 dicembre 2010 presso il Polo espositivo museale di S. Agostino è espressione significativa di un cammino di Chiesa che guarda all'arte come valido strumento di evangelizzazione.

Il presente catalogo è una testimonianza culturale che arricchisce la memoria storica della nostra Chiesa e le da una spinta ulteriore a percorrere la via dell'arte come pista privilegiata della pastorale da percorrere con fierezza e slancio.

+Francesco Micciché
Vescovo di Trapani

I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI IN ITALIA

Giancarlo Santi

In Italia i beni culturali ecclesiastici sono una realtà complessa e multiforme. Ne fanno parte tipologie diverse, tra loro fortemente intrecciate, capillarmente diffuse su tutto il territorio nazionale, stratificate con regolarità, istituzionalmente strutturate dal punto di vista ecclesiale, connesse con il sistema dei beni culturali di proprietà privata e di enti pubblici. Tecnicamente si usa distinguere i beni culturali, compresi quelli ecclesiastici, in: beni archeologici, artistici, storici, architettonici, bibliografici, archivistici, demoetnoantropologici, musicali. In concreto i beni culturali ecclesiastici, nella loro varietà e reciproca integrazione, "costituiscono", in senso attivo e forte, ogni insediamento ecclesiale, di qualunque tipo; anche il caso più diffuso, l'insediamento parrocchiale, comprende la chiesa e il suo corredo multiforme di beni culturali, l'abitazione del parroco, l'archivio e la biblioteca parrocchiale. In prospettiva sintetica i beni culturali ecclesiastici si possono identificare con l'ambiente costruito dalla comunità cristiana del quale sono spesso il nucleo storico originante. Analogamente, i beni culturali, in Italia, si identificano con l'ambiente costruito dall'uomo.

Ci si domanda spesso quanti sono i beni culturali ecclesiastici in Italia. Si tratta di una domanda non oziosa che, mentre pone un problema di quantità sottende e rinvia a misurare le responsabilità in gioco. A questa domanda, tuttavia, oggi, non è ancora possibile dare una risposta del tutto soddisfacente, dal momento che l'inventario informatizzato dei beni è ancora in corso e riguarda i beni storici e artistici, gli archivi, le biblioteche; solo recentemente l'Ufficio Nazionale Beni Culturali Ecclesiastici operante presso la Segreteria generale della Conferenza Episcopale Italiana, promotore dal 1996 dell'attività di inventariazione per parte ecclesiastica, ha avviato anche il censimento dei beni architettonici ed è stata creata "anagrafe", la banca dati delle istituzioni culturali: musei, biblioteche, archivi. Alcune cifre di larga massima, tuttavia, possono darci una prima, approssimativa e grossolana idea delle quantità e delle responsabilità in gioco. Nelle circa 26.000 parrocchie italiane, riferite a 226 diocesi, si stima che esistano circa 100.000 chiese e altrettante sacrestie, con i relativi corredi liturgici. Si contano più di 300 complessi cattedrali, con i relativi episcopi.

Sulla base dei dati raccolti fino a oggi (i dati aggiornati sono reperibili sul sito chiesacattolica.it, ufficio beni culturali che, in data 15 febbraio 2011 indica: 3.018.563 schede con immagini realizzate) si stima che il numero totale dei beni culturali mobili possa superare i 9 milioni.

Gli archivi parrocchiali sono circa 26.000, mentre gli archivi diocesani e capitolari sono alcune centinaia.

Le biblioteche sono alcune migliaia e le collezioni di tipo museale superano le 1100 unità. Per brevità non ho ricordato i conventi, i monasteri, le confraternite, i santuari, i seminari, gli eremi, le case per esercizi spirituali, i collegi: edifici nei quali la multiforme attività ecclesiale si è espressa e continua anche oggi ad esprimersi.

Queste informazioni del tutto sommarie sono comunque utili poiché fanno intuire che quando parliamo di beni culturali ecclesiastici, ci riferiamo ai luoghi di vita delle comunità cristiane, alle "case" della Chiesa, che, come è noto, non si limita a pregare, ma educa, accoglie, insegna, conduce vita comune, fa incontrare, organizza la carità, produce cultura e altro ancora. In Italia sarebbe ben difficile immaginare una comunità cristiana senza riferirla a in un edificio, a un contesto naturale, a una città, a un

borgo; in altre parole, astraendola dal patrimonio culturale del nostro Paese. I beni culturali della Chiesa in Italia, in sintesi, sono insieme luoghi e strumenti di vita e testimonianze storiche, strumenti attualmente operativi e segni di un costante incontro tra la Chiesa e la società nel loro continuo mutare, del dialogo creativo tra fede e culture.

2. Soggetti ecclesiali

L'intreccio tra beni culturali ecclesiastici, beni culturali statali e beni culturali privati testimoniano quanto in Italia Chiesa, Stato e società siano tra di loro profondamente intrecciate e interdipendenti. Analoghe considerazioni potremmo fare se prendessimo in considerazione le molteplici istituzioni ecclesiastiche responsabili del patrimonio culturale ecclesiale: le parrocchie, le diocesi, i seminari, i capitoli cattedrali, gli istituti di vita consacrata e le società di vita apostolica, gli istituti secolari, le associazioni, i movimenti e le confraternite: sono esse che, connesse tra loro nelle forme e secondo le dinamiche più varie, in larga misura hanno promosso e continuano a promuovere la conservazione e la creazione dei beni culturali ecclesiastici e li utilizzano per i loro scopi istituzionali. A tali istituzioni, perciò, è sempre necessario fare riferimento per valutare i beni culturali ecclesiastici nella loro specifica identità.

3. Trasformazioni recenti

Negli ultimi tre decenni lo stile secondo il quale le comunità ecclesiali in Italia hanno guardato al loro patrimonio culturale ha conosciuto rilevanti e positive trasformazioni. Ne delineo quattro, che mi sembrano particolarmente significative.

a) In primo luogo siamo passati da una visione prevalentemente "patrimoniale" a una visione tendenzialmente "culturale"; ci siamo resi conto, cioè, che i beni culturali sono un patrimonio da amministrare con saggezza ma sono da considerare un patrimonio speciale, la cui dimensione economica, pure rilevante, è nettamente sopravanzata da quella culturale. Perciò, dei beni culturali non sono più competenti esclusivamente gli uffici amministrativi delle curie, ma di essi si prendono cura gli uffici per i beni culturali, in collaborazione con gli uffici per la liturgia e per la catechesi unitamente ai musei, alle biblioteche e agli archivi ecclesiastici.

b) Un secondo passaggio di rilievo ha caratterizzato la gestione dei beni culturali da parte delle comunità cristiane: negli ultimi anni si è passati da una preoccupazione esclusivamente e marcatamente conservativa a un sempre più deciso impegno di valorizzazione.

c) Inoltre: da una destinazione quasi esclusivamente liturgica si sta passando a un uso differenziato, in vista della catechesi, della evangelizzazione, del dialogo interreligioso e interculturale.

d) Infine, si nota uno spostamento di responsabilità dal clero ai laici; sono sempre più numerosi i laici ai quali vengono affidate responsabilità nell'ambito delle istituzioni culturali e degli stessi uffici delle curie diocesane; le iniziative formative rivolte a laici competenti sono in una fase di crescita impetuosa. Nei prossimi anni si può prevedere un sempre più vasto coinvolgimento di laici proprio nell'ambito della cura e della gestione dei beni culturali e delle rispettive istituzioni.

4. La Conferenza Episcopale Italiana

Tra i soggetti ecclesiali impegnati a favore dei beni culturali da conservare, tutelare, valorizzare e creare, anche la Conferenza Episcopale Italiana (C.E.I.), a partire dagli anni Novanta del secolo appena concluso, sta man mano trovando un proprio posto al servizio in primo luogo delle diocesi che sono in Italia come centro di riferimento, di scambio di informazioni e di competenze. La C.E.I. si è mossa per gradi: in primo luogo ha elaborato le disposizioni, poi ha istituito gli organismi, quindi ha deliberato i finanziamenti a sostegno delle diocesi.

In riferimento ai beni culturali la C.E.I. si è preoccupata in primo luogo di elaborare le Norme (1974) e gli Orientamenti (1992); in riferimento alle chiese nuove e agli interventi di trasformazione degli edifici antichi ha elaborato un Nota pastorale per la costruzione delle nuove chiese (1993) e gli Orientamenti per l'adeguamento liturgico delle chiese esistenti (1996).

La C.E.I. si è poi dotata di organismi operativi all'interno della Segreteria generale: nel 1995 ha istituito l'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici con la relativa Consulta nazionale. Dal 1996 l'Assemblea generale della C.E.I. ha iniziato a destinare una quota dell'otto per mille a favore dei beni culturali (tabella 1). Infine gli uffici della Segreteria generale si stanno sempre più impegnando nell'intento di favorire la comunicazione tra le diocesi, lo scambio di informazioni e di risorse, la formazione del personale che già opera presso le curie diocesane.

Per quanto riguarda la costruzione di nuove chiese, fin dal 1990 la CEI si è dotata di un organismo specifico al quale è affidata la valutazione delle richieste di contributo per la costruzione di nuove chiese e case canoniche. Dal 1990, infatti, l'Assemblea Generale dei Vescovi italiani ha regolarmente destinato quote cospicue dei fondi dell'otto per mille per la costruzione di chiese nuove (tabella 2). Per la promozione della qualità dell'architettura per la liturgia la CEI ha bandito tre serie di concorsi nazionali a invito negli anni 1998, 1999 e 2000.

Sta crescendo anche l'impegno formativo promosso dalla CEI autonomamente o in collaborazione con altre istituzioni. Ogni anno l'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici organizza a Roma corsi di formazione in tema di conservazione dei beni culturali in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro; prima a Torino, poi a Firenze, infine a Padova organizza corsi per la formazione di architetti in tema di progettazione e adeguamento di chiese; corsi per la formazione dei responsabili diocesani degli uffici per i beni culturali; corsi per la formazione specifica dei consulenti dei vescovi in materia di arti; corsi di formazione per i responsabili dei musei diocesani. Lo stesso Ufficio nazionale sostiene, inoltre corsi di formazione aperti a giovani diplomati nelle Accademie di Belle Arti e master organizzati, tra le altre, dalla Facoltà di Architettura Valle Giulia di Roma e dalla Facoltà Teologica di Firenze.

Per rispondere alla crescente domanda di informazione, infine, la C.E.I. utilizza gli strumenti tradizionali a stampa, video e voce (in particolare il quotidiano Avvenire, SAT 2000, l'agenzia di stampa SIR) e offre informazioni sul proprio sito internet www.chiesacattolica.it. Sempre nell'ambito di internet segnalo due siti: beweb, che offre una vastissima documentazione del patrimonio dei beni culturali ecclesiastici in Italia e segni-del-9cento che offre una vasta panoramica sull'architettura e le arti per la liturgia in Italia nel secolo ventesimo.

5. Rapporti tra la Chiesa e lo Stato

Quanto ai rapporti tra lo Stato e la Chiesa in materia di beni culturali, si può dire che gradualmente il tempo sta volgendo al bello; lo stile di collaborazione sta crescendo, anche se permangono tensioni, frizioni e incomprensioni. Per dare attuazione agli Accordi concordatari del 18 febbraio1984, il Ministro per i beni e le attività culturali e il Presidente della C.E.I., rispettivamente nel 1996, nel 2000 e nel 2005 hanno sottoscritto tre importanti intese riguardanti rispettivamente i soggetti e le modalità di collaborazione (1996 e 2005) e la conservazione e la consultazione degli archivi e delle biblioteche (2000). Anche a livello regionale la situazione vede crescere le occasioni di collaborazione tra Conferenze Episcopali regionali e Diocesi da una parte e Regioni, Comuni e Province dall'altra. Molto spesso siamo ancora allo stadio delle dichiarazioni di intenti piuttosto che alla fattiva collaborazione; è innegabile, tuttavia, che rispetto a qualche anno fa la situazione è decisamente cambiata e continua ancora lentamente a cambiare.

6. Le priorità

Concludo indicando tre punti che, a mio parere, dovrebbero costituire l'impegno prioritario delle diocesi italiane in tema di beni culturali: la qualificazione del personale, la gestione (lo spirito di iniziativa/il lavoro in rete/la comunicazione), la conoscenza del patrimonio.

a) Per crescere da tutti i punti di vista e per dialogare con gli enti pubblici e privati ritengo indispensabile che gli organi delle comunità ecclesiastiche – uffici diocesani, commissioni diocesane e consulte regionali – siano costituiti in tutte le diocesi, siano composti da persone

dotate di competenza specifica e di reale autorevolezza e siano effettivamente e continuativamente operativi. L'entusiasmo e la disponibilità di qualche sacerdote appassionato come le iniziative sporadiche, sempre utili e degne di ammirazione, non sono più sufficienti. Occorre una competenza sempre più elevata unita a reale affidamento di responsabilità e ad operatività costante. Fortunatamente oggi sono numerosi i laici ben preparati, disposti a operare, a vario titolo, nelle e per le comunità cristiane. Le stesse università statali e private sono molto interessate ai beni culturali ecclesiastici in quanto tali e sono aperte a iniziative formative da realizzare in collaborazione con gli enti ecclesiastici.

b) Una seconda condizione necessaria perché le comunità cristiane possano crescere nell'impegno a favore dei beni culturali consiste in una gestione attiva di esso. In concreto ciò richiede che si prenda con coraggio l'iniziativa, che si progettino iniziative realistiche, che si lavori in rete, che si sappia comunicare con continuità. Si nota, infatti, ancora una persistente difficoltà nel formulare progetti. Si nota, inoltre, che le iniziative sono limitate anche se di buon livello mentre l'informazione è debole e limitata spesso all'ambito locale. È ancora assai diffuso nelle comunità cristiane un atteggiamento passivo di fronte a iniziative promosse da altre istituzioni: in genere ci si limita quasi sempre a fornire "opere" senza offrire stimoli, contributi di riflessione e di studio e competenze. Soprattutto le comunità cristiane a tutti i livelli sono ancora pesantemente legate a una visione localista che rende difficile e talora impedisce la circolazione e la condivisione delle idee e delle risorse, condizione prima per dare vita a iniziative di largo respiro sia a livello diocesano sia a livello interdiocesano e regionale.

c) La terza condizione per operare responsabilmente e per collaborare con enti pubblici e privati è costituita, a mio parere, dall'impegno prioritario e tenace orientato a una effettiva e analitica conoscenza del patrimonio quale segno della cura e della profonda stima per il patrimonio stesso. (A questo proposito mi sembra utile riflettere su un dato relativo alle diocesi della Sicilia. A proposito dell'inventario informatizzato dei beni mobili, avviato nel 1996, il sito della CEI citato in apertura nella medesima data offre le seguenti informazioni: solo 5 diocesi hanno concluso l'inventario; ben 11 diocesi lo hanno avviato ma non lo hanno ancora concluso; 2 non lo hanno ancora avviato). Il semplice possesso dei beni culturali, infatti, non è più sufficiente, come non sono sufficienti le dichiarazioni di principio circa il valore fondante della conoscenza di tale patrimonio. Ora, a questo proposito, è doveroso e doloroso ma onesto rilevare che la conoscenza dei beni culturali basata sugli inventari, che costituiscono il fondamento di ogni iniziativa di tutela, conservazione e valorizzazione, è ancora sottovalutata e quindi troppo limitata ed è da ritenere ancora del tutto insufficiente. Su questo punto, anzi, occorre constatare che, mentre non mancano criteri, strumenti e competenze che consentirebbero di operare rapidamente e in modo efficace, fanno ancora difetto la convinzione e la determinazione sufficiente a deliberare investimenti realistici da parte degli organi di governo pastorale, culturale ed economico così come da parte degli organi di governo statale e regionale. A partire dal 1995, anno contrassegnato dal Convegno Ecclesiale di Palermo, le diocesi italiane stanno dando vita a un impegnativo "progetto culturale". Ora, dovrebbe essere evidente a tutti che un progetto si pensa e si realizza per gradi. Il primo di essi si identifica con la conoscenza e la cura effettiva dei beni culturali. Il secondo consiste nella loro conservazione e valorizzazione.

LA MOSTRA. IL CATALOGO

Annamaria Precopi Lombardo

Nell'Europa cattolica dei secoli XVII e XVIII, e soprattutto nell'Italia peninsulare, nella Francia Meridionale, nell'Andalusia e in Sicilia, per la rinnovata devozione processionale e il rifiorire delle confraternite si determinò la diversificazione operativa e la crescita tecnica e numerica degli artisti del legno. Lo sviluppo di una didattica catechistica e della religiosità divulgativa determinò la rilettura dei canoni della scultura tradizionale: la vara col Santo o l'insieme di più gruppi statuari nella stessa processione o in una cappella, assursero a momento centrale della sacra rappresentazione; le statue, quasi sempre in legno dipinto o in legno e altro materiale, erano ammirate con rinnovato pietismo.

I legni delle diverse essenze vennero torniti, incisi, scolpiti per realizzare statue, tabernacoli, custodie, armadi da sacrestia, cornici, stalli, fercoli processionali, colonne e altari, teste, piedi e mani di statue non per creare un apparato decorativo, ma per una ragionata consapevole rappresentazione. L'assemblaggio di pezzi staccati consentiva allo scultore la possibilità di creare opere librate nello spazio; col colore venivano mascherate le giunture; il filo di ferro e le strutture elementari di legno e sughero venivano rivestiti e, con il modellato di tela e colla, il panneggio conquistava cadenze naturalistiche che contribuivano all'effetto spettacolare finale. I dettagli ornamentali o architettonici sintetizzavano, anche per l'uso del colore, un gusto e una moda che si protrassero per tutto il secolo XVIII, nonostante le crisi, le rivolte e l'instabile situazione economica e politica; il modificarsi delle influenze culturali che fino ai primi decenni del Settecento legavano la Sicilia alla Spagna e successivamente alle mode e ai canoni di una cultura francese imperante.

I Santi con i loro attributi, le immagini mariane, le rappresentazioni delle scene della passione diventarono i tipi frequenti di un'arte che trovava nella chiesa una committenza costante e che influenzava e determinava un culto domestico che utilizzava gli stessi soggetti per le cappelle private, i piccoli altari casalinghi e l'oggettistica devozionale-ornamentale della domus laica o religiosa. È una scultura composita e polimaterica che tende ad evocare eventi più che personaggi. La tradizione del basso e dell'alto rilievo viene riletta in maniera più ricca e articolata e serve alla scena e alla rappresentazione politica e religiosa; l'arte come artificio si arricchisce di elementi plastici mutuati dalla religione, dalla mitologia, dal simbolismo medievale, e trova nello spazio della rappresentazione un più ricco modo che supera i generi propri della maniera, per fondere e rappresentare l'Idea, la Fede e il Potere.

A Trapani i Francescani aprirono una scuola per falegnami, intagliatori e scultori, che poteva essere frequentata da conversi, novizi e laici. In questo istituto molti giovani appresero un mestiere, ma i più dotati impararono un'arte che diede frutti abbondanti nei secoli XVII e XVIII. Le scuole e le botteghe degli scultori con i laboratori artigiani di falegnameria, favorirono lo sviluppo di una classe di artisti che esercitò grande influenza anche sulle scelte iconografiche (infra I.2, Messana). Gli ordini religiosi, soprattutto Agostiniani, Carmelitani, Domenicani e Gesuiti, nel XVII e nel XVIII secolo, scelsero di far eseguire le rappresentazioni delle loro Madonne e dei loro Santi da artisti locali, e misero a disposizione degli scultori un repertorio figurativo che stimolava e condizionava la fantasia. Anche il clero locale non si sottrasse alla tendenza e gli artisti che per loro lavorarono, diventarono grandi estimatori di opere lignee; il costo

minore del materiale consentiva una maggiore utilizzazione e soddisfaceva il crescente bisogno di immagini devote; la duttilità della materia favoriva un apprendistato numeroso che finiva col potersi esprimere con misurata facilità anche per le parti meno significative delle opere con il coinvolgimento di sarti e pittori. A Trapani nei secoli XVII e XVIII l'arte diventa un vero ammortizzatore sociale in una economia che non sviluppa i processi industriali dell'Europa settentrionale, ma tende a ripiegasi sul manifatturiero artigianale e ai maestri viene riconosciuto, negli statuti delle arti, un ruolo politico-sociale.

La tecnica di utilizzare materiali diversi che, dagli storici locali viene indicata come produzione di opere in 'legno tela e colla', viene dagli studiosi di questo Catalogo riportata all'alveo comune europeo della produzione scultorea polimaterica. Su questa produzione trapanese, tra artigianato e arte, la Mostra vuole, non solo rievocare e narrare, ma soprattutto rivedere una tecnica originale e particolare che può favorire la rinascita dell'antica produzione che vide, ancora operante, nella II metà del Novecento lo scultore Domenico Li Muli (infra II. 7, Novara).

Un prezioso apporto per la conoscenza di questa tecnica nell'Europa mediterranea ha offerto Manuel Pérez Sánchez dell'Università della Murcia, che ringrazio per la collaborazione e, in questo Catalogo, ci introduce all'arte e alla religiosità della sua terra con l'analisi storico-artistica delle opere di Franzisco Salzillo; il maestro è stato esponenete della cultura spagnola ed erede della bottega del padre Nicola Salzillo di orgine e cultura napoletana (infra II. 2, Pérez Sánchez).

La Mostra (infra Biondo, p. 13) si muove su più piani, quello religioso dimostra la vocazione 'mariana' della città guidata da sacerdoti diocesani e ordini religiosi che promuovono iconografie diverse di Giuseppe, della Vergine (Immacolata, Addolorata, Madonna del Rosario, del Carmelo, della Cintura) e di Gesù (scene dell'infanzia e della Passione); non mancano i simulacri che testimoniano il carisma degli ordini e le finalita devozionali (Sacro Cuore di Gesù, Santa Lucia, Sant'Antonio); a queste si affiancano le statue dei santi che degli ordini rappresentano gli *exepla* (San Vincenzo Ferrer, San Pasquale Bailon, San Simone Stok) (infra VI. 2, Messana).

Un secondo piano è di tipo didattico perché si rivolge soprattutto ai giovani per mostrare una tecnica particolare che ha nei trapanesi tra i migliori esecutori (infra I. 5, Figuccio; I. 6, Guastella).

La scultura ha sempre utilizzato più materiali per la rappresentazione dei suoi soggetti, nelle opere trapanesi si trova una levità e una capacità di modellato che le rendono riconoscibili tra le altre tecniche mediterranee. Il terzo e ultimo fine della Mostra si lega alla piccola scultura che rievoca la *Natività* e la *Strage degli Innocenti*; in questa particolare prospettiva le opere sono particolarmente originali, infatti la scultura polimaterica si abbina a quella in corallo e in avorio e gli stessi artisti usano materiali pregiati o i più modesti legno tela e colla per rappresentare l'universo cattolico mediterraneo (infra I. 4, Curatolo).

Alla visita alla Mostra, allestita presso il Polo Espositivo del Museo Diocesano, si affianca la visita al laboratorio di restauro della Soprintendenza e quella alle collezioni dei gruppi processionali del Venerdì Santo nella chiesa delle Anime Sante del Purgatorio di Trapani e di San Giuliano di Erice; di queste due importanti manifestazioni dei beni culturali della Chiesa trapanese (infra Santi, p. 7) viene fatta una lettura teologica (infra II. 1, Palmeri); tecnico-stilistica (infra II. 3, II. 5, Novara e I. 3, II. 6, Vitella); antropologica (II. 4, Li Vigni Tusa) e un esame dei costumi (infra I. 4, Curatolo).

In ultimo mi sento di manifestare il mio plauso a G. Malizia, M. Salone e A. Savalli per il paziente lavoro di trascrizione di un manoscritto dei primi dell'800 (infra Appendice).

TELA DELLA MEMORIA. TELA NELL'ARTE

Luigi Biondo

È sempre difficile parlare dei lavori ultimati; il timore è quello di far apparire tutto scontato, superato e forse banale. Riassumere in pochi minuti l'impegno di mesi è una pratica a volte impossibile e spesso molto dolorosa. Trasferire umori, sensazioni, scelte, ripensamenti, sguardi o descrivere il contatto dei materiali usati, gli odori ed i rumori del cantiere è veramente complicato. Molto meglio sarebbe ascoltare gli altri o chi ha visto e vissuto il risultato finito della nostra applicazione.

Della fine di un lavoro forse resta solo la memoria. Ma che cos'è la memoria? La memoria ha una collocazione precisa? Nel nostro cuore o nella nostra mente? Molto spesso in tutti e due i posti. Capita poi di lavorare a temi di grande suggestione, spesso punti di riferimento per l'identità della gente, ed allora la memoria diventa senso compiuto, vero punto di forza e stimolo per il nostro impegno.

La memoria ci ricorda di quanto sia stata grande Trapani ed il suo retroterra culturale con i suoi artisti, gli artigiani, gli uomini di fede e di intelletto che qui si sono spesi per rendere una comunità grande al punto da non essere mai dimenticata.

Il nostro lavoro ha avuto ancora una volta questo senso: cercare di trasmettere al futuro la memoria del nostro passato. In un momento così travagliato e controverso, dove l'amore per il bello appare come un concetto distante ed estraneo e la storia ci lascia indifferenti, quando non viene vilipesa, trovare il necessario appiglio per continuare a credere che la speranza possa trasfigurarsi in certezza e solidamente fondare il nostro futuro e quello delle generazioni a venire, impegnarsi per un evento culturale è stato momento di grazia.

Il progetto di un allestimento dentro un luogo ricco di tracce e di forza evocativa come la Chiesa di Sant'Agostino è stata una pratica rischiosa; "progettare dentro il progetto", per citare Aldo Rossi[1], è, a parte il suo fascino, l'esperienza professionale più complessa perché non abbiamo avuto solo la natura del luogo ed il contesto ad indicarci memorie e letture, ma la scatola stessa nella quale ci siamo trovati ad operare che si è caricata nel tempo di inquietanti sensazioni, di stratificazioni, di cambi a volte radicali degli stili e dei contenuti, con brusche variazioni delle destinazioni d'uso. Così leggere la morfologia semantica di un edificio e le tracce che ha lasciato alle spalle ha significato anche dover interpretare la sua storia ed il suo carattere. Un evento e la sua presentazione devono poter significare rimettere in "circolazione sociale" un tema di studio o di ricerca, rioffrendo dignità civile a luoghi ed oggetti dimenticati o sconosciuti.

Bisognava mettere a disposizione dei fruitori gli strumenti idonei per rivivere opere d'arte esposte con tutto l'eroismo che la leggenda porta in sé, non falsificandone gli effetti ma impostando una vera simbiosi fra noi e gli antichi contenuti; insomma in un mondo che adesso vive senza regole realizzando arte senza passato, slegata dal mondo e dalla memoria bisogna ritrovare il senso della misura e della qualità.

Aldo Van Eyck diceva che "non si possono allungare le linee dei dipinti di Mondrian neanche di un millimetro, altrimenti vanno perduti il significato e la qualità specifica dell'originale, che così viene trasformato in qualcosa di comune"[2] ed allora lo studio per un allestimento museale o espositivo deve aggiungere bellezza all'oggetto del suo interesse senza farlo però cristallizzare e senza falsare il senso vero di ciò che si ammira.

Un lungo filo d'Arianna fatto di tela grezza ha accolto statue grandi e piccole, conosciute o neglette, restaurate o degradate, venerate o esposte in luoghi eterogenei. Un percorso alla scoperta

di tecniche applicate con incredibili passaggi di scale metriche, una sequenza cronologica che doveva essere letta dissolvendola dai legami con le simbologie. Brani di stoffa hanno avvolto, quasi in un abbraccio amoroso, le basi di sculture permettendo ai visitatori di apprezzare il nesso strettissimo fra un poderoso San Giuseppe ed un'esile Immacolata, fra il *pathos* di una discesa dalla Croce e le tenere espressioni di pastori da presepe. La scelta dei punti di vista per i visitatori e l'illuminazione zenitale sono stati oggetto di prove tecniche ma anche di riflessioni legate al valore del rapporto empatico da porre in essere con le opere esposte. Punto di forza della mostra, oltre alle chiare spiegazioni distribuite su pannelli a parete, è stato il ricambio dell'apparato delle opere. Seguendo precise esigenze liturgiche e di culto sono state aggiunti o retrocessi pezzi che dovevano tornare nei luoghi che le ospitano abitualmente.

Qualsiasi orpello all'interno della chiesa di Sant'Agostino è stato evitato, niente piante, niente tappeti né decorazioni; la forza delle immagini è stata delegata solo ai colori, alle argenterie o alle ambientazioni volute dagli autori delle opere. Due corsie larghe e dritte sono state predisposte per accogliere i passi di grandi e piccini senza ostacoli.

La mostra con il suo allestimento offre, insomma, spunti per affinare una sensibilità verso i beni culturali che deve diventare ricerca dei valori del territorio e strumento per un nuovo ruolo che la cultura deve assumere: la custodia della più alta, più gelosa e più intransigente ricerca della dignità di un popolo.

Note

[1] Aldo Rossi, *"Costruire sul costruito"* - Casabella LX n. 636 luglio/agosto 1996.

[2] Aldo Van Eyck, *"I materiali del paesaggio"* AREA Luglio 1997.

Parte I
Scultori e sculture

I. 1 - NOTE INTRODUTTIVE ALLA SCULTURA SICILIANA

Annamaria Precopi Lombardo

Nel secolo XV una delle più importanti occasioni per la scultura meridionale fu offerta agli artisti italiani dal grande cantiere di Napoli voluto da Alfonso il Magnanimo per il completamento del Castelnuovo. Il re "*utriusque Siciliae*", dopo un lunghissimo periodo bellico vissuto su più fronti, nel 1443 poté fare il suo ingresso nella città avendo deciso di trasferire la sede della corte da Barcellona a Napoli; egli fissò la sua residenza nel castello che era stato degli Angioini; il Maschio venne modificato sia nelle strutture difensive che nelle architetture originarie. Per il portale d'ingresso, marcato da due torri cilindriche, in avanti rispetto alla porta, venne realizzato quello che comunemente è indicato come Arco Trionfale (Fig. 1). Per l'esecuzione dell'opera tra il 1453 e il 1468 confluirono in città artisti di origini ed esperienze artistiche diverse; essi trovarono la possibilità di lavorare in un ambiente raffinato quale era la città di Roberto e Renato d'Angiò, ancora culturalmente legata agli ambienti borgognoni della Francia meridionale, ma aperta ad accogliere le istanze delle Fiandre e a rivisitare il gotico catalano con i nuovi temi culturali e tecnici del rinascimento lombardo, toscano e veneto, su memorie affioranti della Roma imperiale. Si trovarono a lavorare insieme su un vasto repertorio figurativo i mastri marmorari lombardi Pietro di Martino da Milano e Domenico Lombardo, i romani Pietro Taccone e Paolo Romano, i maestri toscani Isaia da Pisa e Antonio di Chellino, il catalano Pere Johanne, il dalmata Francesco Laurana (dal 1452) e tra il 1457 e il 1458, fece parte della squadra il bissonese Domenico Gagini, che Valentiner[1] ritiene provenisse da una significativa esperienza di lavoro nella bottega di Filippo Brunelleschi. I maestri insieme ad altri scultori, architetti e maestranze qualificate contribuirono a rendere forte e magnifica la residenza reale.

Alcuni scultori del gruppo furono invitati da nobili siciliani, legati ad Alfonso, a trasferirsi in Sicilia e la scultura siciliana, tra la fine del secolo XV e il primo decennio del XVI, fu dominata dagli artisti settentrionali, prevalentemente lombardi e toscani[2] che si erano mossi sulla scia di Domenico Gagini e Francesco Laurana.

Domenico Gagini si trasferì a Palermo dove aprì un'importante bottega, il maestro insieme ai figli e ai numerosi lavoranti poteva rispondere alle esigenze della Chiesa soprattutto con le sue "manierate" Madonne; a quelle delle città con la realizzazione di ornati per gli arredi urbani e agli aristocratici clienti con solenni sarcofagi e maestosi ritratti. Nella bottega si trovavano sbozzati tipi diversi di opere che definiva personalmente secondo la committenza[3].

Francesco Laurana non soggiornò stabilmente in Sicilia; in un primo momento si era stabilito a Sciacca, probabilmente su invito del potente conte Carlo Luna, conosciuto a Napoli; i suoi soggiorni nell'isola furono intervallati da

(Fig. 1) Arco di Trionfo *di Alfonso il Magnanimo tra la Torre della Guardia e la Torre di Mezzo (sec. XV), Napoli, Castel Nuovo*

(Fig. 2) Ambito di Antonello Gagini, Uomo con le ali/ angelo *(seconda metà sec. XVI), Simbolo dell'Evangelista Matteo, già nella Cappella dei Marinai, Trapani, Santuario di Maria SS. Annunziata; oggi nella Chiesa del Carmine*

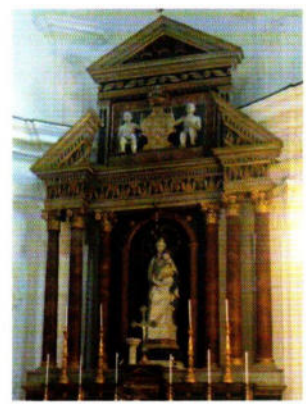
periodi di impegni in altri stati. Si deve anche a questo artista l'introduzione di una scultura sofisticata, legata alla filosofia di Marsilio Ficino dei pittori neoplatonici operanti nelle corti italiane[4].

La produzione artistica dei Gagini e le opere del Laurana contribuirono al rinnovamento dei canoni stilistici tardo gotici e catalani che dominavano la scena culturale siciliana; la generazione successiva nella prima metà del secolo XVI si sviluppò sui modelli precedenti, ma solo la vitalità creativa di Antonello Gagini nella scultura, di Matteo Carnelivari nell'architettura e di pochi altri avviarono la Sicilia a quelle forme rinascimentali ormai pienamente affermate nella penisola. Nell'Isola si sviluppa soprattutto la *Maniera* che ripete stancamente i canoni dei maggiori artisti con efficacia artigianale ma con modesto spirito creativo (Fig. 2). Sono i tre toscani Giovan Angelo Montorsoli nell'ornato architettonico, Camillo Camilliani in ambito palermitano e Andrea Calamech a Messina che vivacizzano la scena decorativa senza tuttavia rinnovare pienamente l'aspetto urbano, domestico e chiesastico; mi pare opportuno rilevare che sembra mancare al Rinascimento siciliano un artista capace di guidarlo fuori da un provincialismo vischioso che impedisce nuove scelte operative[5]. Permane un substrato di influenza islamica per le tecniche e gli stilemi ornamentali delle "tante voci dell'artigianato locale" che conserva per periodi lunghissimi i propri canoni e li ricarica di nuovi significati per gli scambi sempre frequenti con il Nord Africa. Nel contesto non bisogna sottovalutare che per i noti eventi politici si approfondisce la distanza con Napoli e si va affievolendo l'ascendente pisano e genovese; sono soprattutto le presenze di artisti di ascendenza fiorentina, romana e fiamminga che incidono nel lento processo evolutivo. Gli ordini religiosi e soprattutto i Gesuiti col Masuccio si propongono come mediatori di quella cultura cinquecentesca che sta travolgendo altrove la stessa visione del fatto artistico a favore di una nuova visione dell'uomo e della natura, e ha definito i canoni tridentini delle iconografie. Nella seconda metà del XVI secolo le arti decorative e la pittura svolgono una funzione di tramite con la cultura europea grazie agli scambi di pittori siciliani e di pittori stranieri presenti nell'isola. Le opere d'arte e le copie dei maggiori artisti europei, le incisioni, i gessi e i cartoni di Raffaello che giungono attraverso gli ordini religiosi e la produzione tipografica dei fiamminghi presenti a Palermo, il collezionismo delle grandi famiglie e le committenze di prestigio degli alti funzionari, stimolano il panorama artistico-culturale; ma è la svolta politico-economica della Spagna per un neo feudalesimo e quello religioso della Chiesa cattolica di un progetto di neo evangelizzazione che porta al cambiamento.

La politica di *grandeur* delle famiglie più importanti dell'Isola nelle loro città feudali finisce col determinare un nuovo gusto che prepara alle forme barocche. Esemplari per questo possono essere considerati i Tagliavia Aragona che trasformano un centro rurale di modesta importanza come Castelvetrano in capitale delle loro baronie e in un cantiere dove vengono elaborati progetti artistico-architettonici di non secondaria importanza rispetto agli altri centri maggiori dell'Isola. Dalla seconda metà del XVI secolo, l'opera dei Ferraro, con fresco e stucco, aiuta il dispiegarsi di tali idee e la nuova visione sfrutta non solo i ritrovati tecnici del dinamismo, ma non dimentica la lezione cinquecentesca che esaltava la *dignitas* e la *potestas* del personaggio rappresentato.

Il primo principe di Castelvetrano Carlo, *Magnus Siculus*, dopo il 1562 invitò a trasferirsi nella sua città la famiglia Ferraro, proveniente da Giuliana ma il cui padre si era già affermato a Palermo; essi furono non solo scultori ma anche pittori, architetti e plastificatori e dominarono la scena artistica della Sicilia Occidentale soprattutto per la loro capacità di modellare

lo stucco, di lavorare la cartapesta e di eseguire opere in terracotta.
Il padre Antonino di Tommaso (* 1523 + 1609), allievo di Antonello Gagini e del perugino Orazio Alfani, divenne habitator di Castelvetrano nel 1580[6]. Secondo Simonetta La Barbera il maestro dimostra di essere a conoscenza di un ampio repertorio figurativo e di aver saputo fondere elementi di cultura emiliana e spagnola[7]; insieme al figlio Orazio operò nella chiesa di S. Domenico di Castelvetrano, vera cappella di famiglia dei Tagliavia Aragona, realizzando per il presbiterio e il coro una ricca decorazione in terracotta affrescata e stuccata; significativa è anche una *Madonna* in terracotta nella chiesa Nostra Signora dello Staglio. La bottega di Antonino si affermò anche grazie alla collaborazione fattiva dei figli Giuseppe, Tommaso e del già citato Orazio; il maestro trasmise ai figli il suo tardo manierismo che solo Orazio portò al pieno superamento.
Orazio (*1561 +1643) è senz'altro il più interessante dei fratelli per l'opera svolta nel Trapanese; a lui sono attribuite a Castelvetrano un *S. Antonio Abate* in terracotta nella chiesa omonima e l'*Assunzione* della Matrice; ad Erice la statua di *Nostra Signora della Stella* della chiesa di S. Cataldo (Fig. 3) porta la sua firma ed è stata eseguita nel 1599; sempre ad Erice troviamo nella chiesa di S. Giuliano una piacevole *Immacolata*. L'influenza di questo artista-artigiano è stata notevole nella Sicilia Occidentale, e può essere considerato uno dei precursori dei ricchi lavori in stucco e gesso che arricchirono le ancora severe architetture della Sicilia Occidentale; la sua opera segna un momento di passaggio e indica influenze esterne all'ambiente siciliano anche se vissute in maniera forse ingenua e senza una vera diretta conoscenza di ciò che stava emergendo nei centri propulsori di cultura "alta"[8].
Di vera svolta culturale si può parlare nel "lungo" XVII secolo; in un primo periodo nuove realtà economiche-sociali si vanno realizzando già sul finire del secolo XVI e la nobiltà e il clero, per le spinte politiche, religiose, economiche e sociali, determinano una vera e propria trasformazione del paesaggio urbano e rurale.
La vendita dei titoli e la frequenza sempre maggiore delle concessioni dello *ius aedificandum* portano all'inurbamento di molte aree rurali e alla loro assimilazione a centri urbani di nuova o rinnovata fondazione; da questo un fiorire di opere civili e religiose che assorbono numerosa manodopera che acquisisce qualificazione nell'edilizia e nell'ornato e, con la stipula di nuovi statuti, si ritaglia un proprio *status* politico e sociale. Le città vengono investite da questa furia di rinnovamento che sostituisce, fin dai primi decenni del secolo XVII, l'influenza persistente del naturalismo di Antonello Gagini e il tardo manierismo siciliano, con le nuove esigenze estetiche del palazzo e dell'altare.
La pittura e la scultura in larga misura cessano di essere momenti puramente funzionali o ornamentali delegati a grandi artisti, spesso di passaggio e quasi sempre provenienti da culture diverse da quelle isolane; ma su modelli preesistenti o su repertori figurativi quali disegni e gessi, riportati da viaggi e studi, si sviluppa un'arte che scinde il rapporto a favore dell'arte e lentamente si incanala in forme barocche che vivacizzano la scena siciliana e la collegano alla cultura barocca spagnola, soprattutto andalusa, ai modelli della II scuola di Fontableau e alla dominante svolta artistica romana e napoletana. Oltre la scultura centrale, diventa scultura ogni particolare dell'insieme architettonico proprio perché gli elementi sono dissociati e poi riaggregati in una composizione mista di colonne tortili e oro, statue e archi spezzati, frontoncini ritorti e alti basi. È il trionfo della composizione e ricomposizione di un linguaggio ormai consolidato. Gli elementi architettonici come le colonne o le balaustre più che chiudere lo spazio lo dilatano e l'arco che dovrebbe limitarlo, spezzato finisce con accentuare una spazialità ritrovata. I tendaggi, le piccole sculture e la lavorazione di mar-



(Fig. 3) Orazio Ferraro, Nostra Signora della Stella *(1599), Erice, chiesa di San Cataldo*

mo mischio o frammischio contribuiscono alla creazione del grande affresco barocco[9]. Anche il ritratto, il monumento celebrativo e la tomba, che dovrebbero ricordare, finiscono soprattutto col magnificare; l'uno e l'altro, lungi dal fare emergere la personalità del soggetto alla ricerca di elementi "narrativi", ricorrono invece all'artificio mirando soprattutto a suscitare "impressione" nello spettatore. È il tema della "tomba-manifesto" che utilizza gli elementi simbolici e allegorici capaci di catalizzare l'attenzione sulla morte come evento finale della commedia del vivere[10]. La chiesa e il palazzo dilatano i propri spazi abitativi e li ornano di una oggettistica preziosa che spinge l'intagliatore, il decoratore, il doratore e il ricamatore a ricreare una scena che sia insieme didascalica per le chiese e propagandistica per il potere, sia esso religioso che politico. La statuaria trova in questa nuova realtà sociale una collocazione che non le era tradizionale; non più elemento focale in architettura o nel rito, utilizza essa stessa l'atmosfera che la pittura per sua natura ha sempre sfruttato.

Sulla scena palermitana dopo i Li Volsi si afferma soprattutto la bottega dei Serpotta; anche loro come i Ferraro si avvalgono delle diverse tecniche della scultura e Giacomo realizza un mondo metastorico nel quale confluiscono gli stucchi dei putti vivaci degli oratori, le solenni figure allegoriche, ma anche la scultura lapidea e quella in bronzo. Le opere di Giacomo Serpotta ci offrono l'affresco di una società che fonde i marmi mischi con la pittura e la scultura del plastificatore, alla ricerca di elementi plastici capaci di modulare un classicismo di ritorno con un nuovo realismo oggettivo, in linea con le istanze e il gusto imperante della sua epoca[11].

Lo sviluppo della religiosità popolare determina il ridimensionamento dei canoni della scultura tradizionale per una nuova ritualità processionale; la vara col Santo o l'insieme di più gruppi statuari nella stessa processione assurgono a momento centrale della sacra rappresentazione dove le statue, quasi sempre in legno colorato o in legno, tela e altro materiale, sono ammirate con un rinnovato pietismo popolaresco (infra IV. 3, Novara; V. 2, Vitella). I trapanesi Pietro Orlando, Mario Ciotta jr. e Cristoforo Milante o in Andolusia Juan Martines Montanés (1568-1649), Alonso Cano (1601-1667) e Pedro de Mena (1628-1688) si impongono per la loro capacità di suscitare contrizione "affettuosa" con l'uso sapiente del colore e con la collaborazione di altri maestri come pittori, sarti, argentieri, gessisti e stuccatori (infra IV. 2, Pérez Sánchez). Vediamo così nascere una scultura composita e polimaterica che tende ad evocare eventi più che personaggi; la tradizione classica vascolare e quella del basso e dell'alto rilievo viene riletta in maniera più ricca e articolata e serve alla scena e alla rappresentazione politica e religiosa; l'arte come artificio, nelle processioni, nei paliotti d'altare, nella scena absidale si arricchisce di elementi plastici mutuati dalla religione, dalla mitologia o dal simbolismo medievale e trova nello spazio della rappresentazione un più ricco mondo che supera i generi propri della *maniera* per fondere e rappresentare l'Idea, la Fede, il Potere. L'altare che più di ogni altro elemento sacramentale condiziona la ricerca culturale, artistica e religiosa, posto come punto di fuga per lo spettatore, teatro nel teatro, viene realizzato seguendo le tecniche più diverse; importante è lo sfruttamento dello spazio e della luce e una serie di elementi architettonici e scenografici che attirano l'attenzione e condizionano l'atteggiamento; i fedeli diventano attori del rito e spettatori del Mistero della celebrazione.

La stessa funzione di "teatro sacro" assolvono i paliotti architettonici realizzati in legno e a volte ricoperti in lamina d' argento; in essi si trasferiscono le scansioni dalla zona absidale all'altare; il ridotto sviluppo verticale consente una ripartizione orizzontale di un solo ordine, spesso chiuso da una cornice o da una balaustra di coronamento, ma non mancano i casi di un secondo ordine; in genere le nicchie racchiudono statuine dello stesso materiale. Le piccole sculture rispondono all'esigenza d'apparato ma visualizzano il rapporto religioso con realtà locali, con le esigenze proprie della committenza e aderiscono alle disposizioni ecclesiastiche che impongono che nel paliotto vengano rappresentate la croce o le immagini dei Santi ai quali l'altare è dedicato; a questi sono da affiancare anche i paliotti-urna che contengono la rappre-

sentazione di un Santo e spesso ne custodiscono la reliquia; essi sono realizzati con una tecnica simile a quella della scultura processionale polimaterica.

Non bisogna trascurare neppure i *retablos* in legno o in marmo, prodotti prediletti dell'arte iberica ma diffusi in tutti i paesi influenzati dalla cultura spagnola, dal napoletano al Sud America; in queste grandi ancone, riccamente intagliate e suddivise in scomparti, venivano poste le sculture. Queste strutture, nate nei secoli precedenti, nell'età barocca conoscono una nuova e importante fioritura, dal momento che, in clima di Riforma Cattolica, costituiscono un ottimo strumento di comunicazione.

Funzione di apparato e di teatro sacro assolvono anche i grandi tabernacoli in legno, prevalentemente prodotti dai Cappuccini per le loro chiese; come per i paliotti architettonici vediamo riprodotta una facciata barocca ad uno o più ordini, con nicchie arricchite di piccole statue; esse rispondono all'iconografia francescana, sintesi delle vivaci discussioni sul modo di rappresentare i misteri della fede, gli episodi evangelici e i Santi con i loro attributi (Fig. 4).

(Fig. 4) Ignoto scultore trapanese e bottega (seconda metà sec. XVIII), Custodia lignea, *Trapani, chiesa Madonna SS. di Fatima, dalla chiesa cappuccina dell'Epifania*

La legge dell'apparire, più che quella dell'essere, impone l'uso di materiali poveri o effimeri, così scultori, pittori, disegnatori o architetti, anche militari, per la progettazione o nella realizzazione delle loro opere, fanno grande uso dello stucco di liscio alla maniera serpottiana e dell'ornato in gesso della tradizione siciliana, della cartapesta, della creta e della cera. Il marmo, il bronzo, il bronzo dorato, l'argento e l'oro sono utilizzati per le opere più importanti come le statue dei sovrani, i busti dei grandi e dei Santi, l'oggettistica sacra o delle grandi famiglie e gli enfatici sepolcri delle chiese o le più semplici "memorie": lastre con ritratti (Fig. 5). La tecnica dell'estofado riproduce i fastosi barocchi della società del seicento e la foglia d'oro, grazie ai pittori, orna anche bordi di panneggi e risplende sui tessuti con ornati fitomorfi (infra I. 6 Figuccio).

La devozione processionale richiede immagini sacre sempre più numerose; lo stesso avviene per i riti delle confraternite che nel clima controriformista acquistano una nuova valenza, al prezioso marmo si sostituisce il più modesto legno intagliato e dipinto e utilizzato insieme ad altri materiali.

Coloro che hanno da poco acquisito notevoli ricchezze e un modesto titolo baronale, o un più solenne titolo principesco, favoriscono le scelte di rinnovamento degli ordini religiosi e del clero secolare con l'acquisto del patronato di chiese e cappelle[12].

Per la ristrutturazione delle chiese e la necessità dell'ornato si utilizzano i rivestimenti in marmo mischio, dove con l'uso sapiente del frammischio si ottengono effetti chiaroscurali e volumi aggettanti di grande efficacia scenografica. Accanto al legno scolpito e dipinto, la pietra alabastrina di cui a Trapani un particolare tipo viene indicato col nome di *pietra incarnata*, è utilizzata soprattutto per enfatizzare le ferite del Cristo flagellato o dei Santi martirizzati; infatti le sottili venature, il colore morbido e la superficie cristallina ben rendono i corpi tormentati come il *Cristo Morto* della Cattedrale di Trapani, il *S. Sebastiano* del Museo Pepoli o il *Crocifisso* conservato nella Curia Vescovile.

Gli scultori del XVII secolo non sono selettivi ma per esigenze economiche si ritrovano ad in-

tagliare soffitti lignei, ad utilizzare l'umile e tenero tufo che non contiene i riflessi eleganti del marmo, ma consente di lavorare ad una categoria sempre più numerosa. Ma è il legno il grande dominatore di questa società incerta tra la crisi e la volontà di ricreare una nuova immagine. I legni delle diverse essenze, selezionati secondo le opere da produrre, vengono torniti, incisi, scolpiti per realizzare statue, tabernacoli, custodie, cornici, stalli, bare processionali, colonne e altari. L'assemblaggio di pezzi staccati consente allo scultore di creare opere librate nello spazio e di mascherare col colore le giunture; a Trapani con l'utilizzazione della tela e colla, il panneggio conquista cadenze naturalistiche che contribuiscono all'effetto spettacolare finale. I dettagli ornamentali o architettonici sintetizzano, anche con l'uso del colore, un gusto e una moda che si protrarrà fino ai primi decenni del XVIII, nonostante le crisi, le rivolte e l'instabile situazione economica e politica.

Numerosi sono a Trapani gli scultori in legno che in qualche misura sono influenzati dalla tradizione di fra' Umile da Petralia; essi si ispirano ai modelli cappuccini anche se si nota a volte una maggiore libertà compositiva.

La corporazione degli scultori, costituitasi a Trapani nel 1665, accolse soggetti che, sotto la spinta di una capacità artistica più o meno significativa, elaborarono forme nuove che a volte erano cariche di un realismo di ascendenza caravaggesca, mediato dalle nuova visione di Josep de Ribera, ma privo, tranne rari casi, del sublime impulso dell'arte, e venate di gusto segnatamente provinciale e popolare. Tuttavia erano in grado di soddisfare la committenza che nel Santo ritrovava immagini della propria realtà. Effetto didascalico e drammatizzazione diventavano nella scultura devozionale gli elementi fondamentali di una ricerca che prima ancora che formale era emotiva per la catarsi controriformista. Vengono così sfruttate le caratteristiche proprie del legno per incurvare la figura, per drammatizzare, attraverso la movenza della tela resa sontuosa dal colore e dall'utilizzo della foglia d'argento e dai decori in oro, per suscitare l'emozione dell'apparire.

La statua che per sua natura nel passato aveva goduto di una sua entità autonoma, ora quasi sempre è parte di una grande scenografia come nei gruppi dei Misteri di Trapani ed Erice o nella *Ascensione* della Chiesa Madre di Partanna. Anche nella solitudine di una nicchia d'altare o di un paliotto, il movimento o l'aggiunta di un mantello fanno entrare il soggetto rappresentato in rapporto con un pubblico al quale la scenografia è rivolta; altre volte più statue, apparentemente separate nelle nicchie in una navata o su una facciata, celano esse stesse l'artificio della celebrazione di un ordine religioso, la propaganda della fede o la simbologia di virtù esemplari. In questo contesto si inserisce il teatrino barocco che a Palermo produce i "teatrini" del Serpotta e dei serpottiani e a Trapani si esprime anche nella piccola scultura dell'avorio e del corallo chiusa nelle scarabattole.

Per la scultura siciliana è importante parlare insieme della produzione dei secoli XVII e XVIII; infatti nella prima metà del Settecento il richiamo ai modelli secenteschi è evidente; continuano le ricerche artistiche del secolo XVII e si mettono a confronto materiali e tecniche diverse; ma è nuova la visione complessiva di un'arte che utilizza pienamente la lezione del "mirabile composto" del Bernini, e che, se da un canto ha fatto sorgere professionalità diversificate, dall'altro ha determinato collaborazioni nuove tra artisti e artigiani, ingegneri militari, architetti, capomastri, marmorari e ceramisti che si integrano in un progetto che vede imporre la città nuova, palcoscenico superbo, e spesso addobbato, per le grandi manifestazioni civili e religiose. In questo clima diventano sculture anche gli elementi più tradizionali dell'architettura e, in gara polemica con le sculture che le abitano, diventa scultura perfino l'acqua delle fontane. La luce mutevole del giorno offre colorature diversificate nelle varie ore, crea ombre che potenziano gli effetti prospettici e plastici che la scultura e l'architettura realizzano.

Durante la seconda metà del secolo XVIII una grazia nuova si insinua e ingentilisce i tratti e le movenze; si impone un pittoricismo raffinato e superficiale, una ricerca di futili virtuosismi che abbandonano i grandi temi che pure furono del

Barocco per il nuovo gusto e la nuova sensibilità che sfocerà nel Rococò. Alla fine del secolo troverà, soprattutto negli aristocratici di cultura francese e nei ricchi intellettuali borghesi, una committenza attenta che mira a rinnovarsi secondo la nuova moda, ispirata alla numerosa produzione di incisioni di repertori figurativi utilizzati da architetti, pittori, provetti ebanisti, orafi e gessisti[13].

Il territorio trapanese vive a pieno le nuove mode e non si sottrae alle mode dominanti di Palermo nelle quali giungono le novità francesi dalla corte napoletana, legata da stretti rapporti parentali con i sovrani di Versailles; gli artisti trovano una committenza sempre più attenta e ricercata che ben conosce le incisioni francesi così diffuse a Palermo; gli ordini religiosi manifestano e soddisfano le stesse esigenze nelle diverse città nelle quali si sono stabiliti; i grandi prelati, spesso membri di famiglie aristocratiche, non si sottraggono né al lusso personale né al dono ricco e significativo per il santuario della Madonna di Trapani, per la Cattedrale di Mazara o per le ricche chiese di Alcamo, Castelvetrano, Partanna, Marsala o Salemi. Alla stessa legge dell'apparire non sfuggono né le confraternite né le maestranze artigiane. È un fiorire di opere che segnano in maniera decisa le facciate di alcune chiese e soprattutto gli interni dei palazzi signorili e le zone di rappresentanza dei più ricchi conventi. Le stesse statue dei paliotti-urna ripetono il tema tendente a offrire il Santo nel riquadro architettonico per coinvolgere lo spettatore-fedele e determinare quella *pietas* tipica della religiosità voluta dalla riforma cattolica; l'archetipo può essere considerata la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno ma in molte opere siciliane della fine del secolo XVIII la posa e il gusto indicano un nuovo modo di intendere e spesso un evidente provincialismo.

(Fig. 5) Ignazio Marabitti, Carlo di Napoli, ritratto commemorativo *(post 1758), Palermo, Mostra presso il palazzo Aiutamicristo*

Il prospetto come l'altare, nella chiesa o nel palazzo, nelle sue forme rococò esalta, nell'insieme di elementi, e determina un effetto scenografico del monumento e dell'altare, della tomba o del ritratto, negli apparati e nei ricchi argenti, speso dorati. Scompare quasi del tutto il sottilissimo filo che nel secolo XVII divideva il passaggio tra la scultura e la decorazione. La ridondanza dei materiali, l'eccessivo uso di tecniche a confronto determinano difficoltà di lettura per le singole parti, ma l'insieme finisce col divenire estremamente efficace.

Siamo di fronte a una nuova grammatica che trova l'armonia in una dissonanza ricercata.

Note

* Per bibliografia e forme di approfondimento rimando ai miei lavori citati nella bibliografia generale

[1] W. R. Valentiner, *The Early Development of Domenico Gagini*, in "The Burlington Magazine", LXXVII, 1940, pp. 76-85.

[2] I più noti sono Pietro Bonitate, Gabriele di Battista, Andrea e Giuliano Mancino, Iacopo di Benedetto, Domenico Pellegrino, Bartolomeo Berrettaro e Giorgio da Milano; vd. *La civiltà siciliana del Quattrocento*, Atti del convegno (1982), in particolare vd. B. Patera, *Aspetti e problemi della scultura,* Messina 1985.

[3] G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, vll. 2, Palermo 1883-84. B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina a Antonello Gagini*, Palermo 2008; M. De Luca, *Il monumento celebrativo di Pietro Speciale*, in Materiali per la Memoria. Lapidico Erratico e Collezioni Cagli, Palermo, 2010, pp. 37-39.

[4] B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992.

[5] S. Boscarino, *Architettura e urbanistica agli inizi del Cinquecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, pp. 335-39. Idem, vol. X, pp. 3-59; A. Barricelli, *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla Controriforma,* Palermo-Napoli 1981.

[6] Il maestro aveva realizzato, insieme a Giuseppe Spatafora per la Cattedrale di Palermo, un'acquasantiera simile a quella del Gagini; ma i periodi di maggior impegno li ha vissuto nei centri di Caltabellotta e a Castelvetrano. Per il primo, nella chiesa di S. Lorenzo, ha eseguito una *Deposizione* in terracotta policroma e le statue dei Santi Marco, Benedetto, Onofrio, Giovanni il Battista, Gerolamo, Antonio da Padova, Rocco, Sebastiano, Crispino, Crispiniano, nonché le Sante Cecilia e Marta.

[7] S. La Barbera, Sarullo III, 1994, alla voce.

[8] Il maestro ha realizzato a S. Vito Lo Capo, per il Santuario, le opere del cappellone raffiguranti Dio Padre, l'Addolorata, e i Santi Vito, Modesto e Crescenzio. A Marsala per la Chiesa Madre ha eseguito gli stucchi della cappella del SS. Sacramento e, con tutta probabilità, sono opera sua gli stucchi raffiguranti l'Eterno, Profeti e Angeli e la sontuosa tenda che racchiude la scena della *Trasfigurazione sul Monte Tabor* nella tribuna della Cattedrale di Mazara.

[9] I preziosi commessi marmorei dei secoli XVII e XVIII saranno in buona misura distrutti dal nuovo indirizzo del neoclassicismo della fine del secolo XVIII e dei primi decenni del XIX.

[10] Il gioiello, utilizzato da strati sempre più vasti e forniti di liquidità maggiore dell'antica aristocrazia dai consolidati blasoni, si adegua alla moda e utilizza maestri più esperti nell'uso del bulino e degli smalti e nella scelta delle pietre colorate e delle perle; gli oggetti sacramentali quali calici, ostensori, reliquari e carteglorie sono realizzati secondo le nuove esigenze delle disposizioni tridentine e del gusto dominante e richiedono una sempre maggiore abilità nel modellato plastico.

[11] D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i sepostiani stuccatori a Palermo 1656-1790,* Palermo 2006; M. Giuffrè, *Architettura e decorazione in Sicilia fra Rinascimento Maniera e Barocco*, in *Storia Architettura*, Roma 1988; D. Malignaggi, *La scultura della II metà del Seicento e del Settecento,* in *Storia della Sicilia,*vol. X, Palermo-Napoli 1981, pp. 73-117.

[12] Di particolare abilità tecnica e di eleganza formale è uno scultore forse della prima metà del Seicento, del quale non conosciamo il nome, ma che ci ha lasciato un pregevole gruppo con *San Domenico e la Madonna* che oggi si trova nel laboratorio di restauro della Soprintendenza di Trapani, proveniente dalla chiesa del Rosario di Paceco. L'opera, probabilmente commissionata da Maria Pacheco, moglie di don Vincenzo Fardella, fondatore del borgo feudale, deve aver influito sulla produzione trapanese. Vol. PL. Nocella, *Donec in Cineres. Una famiglia nella storia siciliana,* Alcamo 2009, p. 61; (infra Opere).

[13] D. Scandariato, *Bizzarie Roncaille in centri della Sicilia Occidentale,* in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia Centro ccidentale,* a cura di Santina Grasso e M. C. Gulisano, Palermo 2008.

I. 2 - I SANTI TITOLARI DELLE CHIESE E I PATRONI NELLA SCULTURA TRAPANESE

Pietro Messana

Autorevoli testimonianze, all'inizio dell'Ottocento, attestano la notorietà che le maestranze trapanesi operanti nell'ambito della scultura e dell'intaglio avevano raggiunto. "*Adunque la scuola di scultura di Trapani ha abbracciato diverse materie, e vi è stata assai riputata la molta e sottile opera del lavoro. Del corallo se ne soa fatti piccioli simulacri, e statuette aventi umane sembianze, vaghi ornamenti per le donne, e per gli fanciulli. I gruppi di avorio sono ivi celebratissimi, siccome quelli, che dimostrano un sottilissimo artifizio nella scultura, e nella composizione assai leggiadria. Gli alabastri, e quei massimamente di color scamatino, si sono nelle più belle forme intagliati. E parimenti in più maniere vi hanno pregiatissime sculture di legno e particolarmente per gli presepj*"[1]. Le "*diverse materie*", la "*molta e sottile opera del lavoro*" e le "*pregiatissime sculture in legno*" avevano come tema i soggetti sacri cari alla pietà e alla devozione del popolo. Essi venivano affrontati di continuo e prodotti con un'abilità che sapeva creare opere uniche nonostante la ripetizione del soggetto. Le condizioni che avevano permesso la possibilità di uno sviluppo che, cominciato nel XVI secolo, non aveva conosciuto soste fino agli inizi dell'800, affondano le loro radici in epoca Alto Medievale, e più specificamente nell'uso antichissimo della Chiesa di dare un titolo ai propri edifici di culto [2]. Il culto delle immagini definitivamente chiarito dopo la grande crisi iconoclasta nel secondo Concilio di Nicea[3] e l'emergere di una spiritualità legata al culto dei santi patroni delle aggregazioni laicali o confraternite erano state le premesse per quello che si rivelò in tutta Europa un volano per lo sviluppo delle arti figurative.

La consuetudine di distinguere le chiese dando loro un "titolo" si incontra così con l'esigenza di venerare le sacre immagini. Il rapporto creativo tra "titolo" e raffigurazione di esso si diffonde nella Chiesa all'inizio del secondo millennio[4]. La città di Trapani aveva già in epoca bizantina numerose chiese di cui conosciamo il titolo[5]. Secondo la storiografia tradizionale, a seguito della riconquista normanna, la prima chiesa cittadina fu intitolata all'apostolo Pietro, in ossequio alla chiesa di Roma e ai suoi Pontefici[6]. Ne furono costruite altre ancora, molte delle quali ancora esistenti. Quella il cui titolo avrà una grandissima influenza sulla storia religiosa, civile ed economica della città, l'Annunziata, è legata all'arrivo dei Carmelitani a Trapani, nel 1240. Nel secolo XIII la città, al centro dei traffici marittimi, stava conoscendo una notevole espansione e vi si stavano insediando molti ordini religiosi. Le disponibilità finanziarie del Santuario dell'Annunziata, l'appoggio goduto dai regnanti e dalle famiglie aristocratiche, la presenza in città dei genovesi e dei pisani – che avevano a Trapani il loro consolato, base logistica per i loro commerci marinari – favorirono l'arrivo, nella seconda metà del secolo XIV, della prima e mai superata scultura di una santa titolare di chiesa nella città e nel suo territorio, l'Annunziata, opera di Nino Pisano[7]. La statua segna l'inizio di un nuovo rapporto spirituale con le immagini, non più proposte alla venerazione so-

Nino Pisano, Madonna con bambino, *marmo, (metà sec. XIV), Trapani, Santuario Maria SS. Annunziata*

Domenico Gagini, Madonna con bambino, *marmo, (1496), Erice, Real Duomo*

lamente come icone, ma anche come simulacri. L'arte occidentale, sempre più emancipata dai rigidi caratteri degli stilemi bizantini (che consideravano come adatta al culto la sola pittura bidimensionale), aveva già assimilato la lezione di Giotto sulla prospettiva. Dalla lezione del Fiorentino all'accesso della scultura a rilievo e a tutto tondo nell'uso di culto il passo fu breve. Invero già nella prima metà del secolo XIII la scultura in Toscana si era svincolata dalla sola funzione architettonico-decorativa. Il gruppo statuario di San Martino che dona il mantello al povero, nel Duomo di Lucca, ne costituisce un valido esempio.

Tuttavia, ancora un secolo dopo l'arrivo della statua della Madonna, l'uso di sculture di santi per il culto nelle chiese del trapanese era un fatto sporadico. La statua di Santa Caterina d'Alessandria, nella Chiesa Madre di Salaparuta, ne costituisce uno dei pochi esempi[8].

Così come la produzione di scultura marmorea ebbe nell'ambiente trapanese, ad opera dei Carmelitani, il suo illustrissimo precedente nella statua dell'Annunziata, allo stesso modo l'intaglio ligneo ha nel Crocifisso dei Domenicani il suo nobile prototipo. L'arrivo delle due opere in città è da ritenersi coevo ed è ascrivibile alla metà del secolo XIV. I Domenicani, favoriti dalla casa regnante d'Aragona e stanziatisi in Città nel 1340[9], vollero per il loro tempio un Crocifisso doloroso alla maniera iberica[10]. Questo, accanto alle croci *pictae*, soprattutto di uso liturgico, fu immediatamente accolto e contribuì notevolmente, con il suo *pathos*, allo sviluppo della devozione verso la passione e morte di Gesù, che troverà espressione nel patronato di Calatafimi ed Alcamo e nella relativa commissione di importantissime opere come il Crocifisso della chiesa di San Michele a Calatafimi, ancora goticheggiante[11].

Ciò che determinò un'autentica svolta nella scultura fu, nella seconda metà del XV secolo, l'arrivo in Sicilia degli artisti della Rinascenza veneta e lombarda che erano stati chiamati a Napoli nel 1453, per collaborare all'arco di trionfo del nuovo re Alfonso d'Aragona, egli stesso raffinato cultore dell'umanesimo, che diede alla Sicilia il suo primo Studio Generale (Università), fondato a Catania. Dalla città partenopea, alla morte del monarca (1458), questi artisti si erano spostati in varie località del Meridione, per soddisfare all'esigenza di un rinnovamento dei linguaggi dell'arte, avvertita dalla Chiesa e dalle famiglie patrizie. All'inizio del '500 si rafforzò la presenza di scultori con nuovi apporti, "*soprattutto dai centri di estrazione e commercio dei marmi (...) come Giuliano Mancino e i fratelli Antonio e Bartolomeo Berrettaro, che, insieme ai figli di Antonello Gagini (Giandomenico, Antonino, Giacomo, Fazio e Vincenzo)*"[12], vennero incontro alle esigenze di rinnovamento delle cattedrali, delle chiese matrici e delle parrocchiali, degli ordini religiosi, delle congregazioni laicali e delle confraternite. Si gareggiò per abbellire le chiese con portali, archi, tribune, acquasantiere, ancone, retabli, custodie, monumenti funerari e, ovviamente, statue in marmo, soprattutto del Santo Titolare da esporre alla venerazione dei fedeli. Il Duomo ericino fu tra le prime a commissionare una scultura della sua titolare, *l'Assunta*. Si tratta di un'opera erroneamente attribuita, a motivo di un documento di commissione dell'epoca, a Francesco Laurana, ma, più verosimilmente, opera di Domenico Gagini, capostipite della grande

Ambito del Laurana, S. Michele, *marmo, (1499), Calatafimi, chiesa di San Michele*

famiglia, che la eseguì nel 1469[13]. A Trapani, il San Lorenzo in marmo, titolare della chiesa del quartiere Palazzo, nel consolato dei genovesi, può essere considerato un esempio di scultura di quegli artisti venuti "*dai centri di estrazione e commercio dei marmi*" del primo Cinquecento. L'altorilievo della *Dormitio Virginis* fu l'opera di Antonello Gagini (1529), "*di incredibile intensità drammatica*"[14], destinata a magnificare l'*Assunta*, titolo della Maggior Chiesa di Alcamo. La Chiesa Cattedrale di Mazara, mostra il suo primato sulle altre collocando sull'altare maggiore il grandioso gruppo della *Trasfigurazione del SS. Salvatore*, mistero cui è titolata, opera anch'essa di Antonello (1535). Il titolo più rappresentato in questo periodo è ancora comunque legato ai Carmelitani, ed è quello dell'Annunziata. Il tema, già ampiamente presente nella pittura del '300, come in Simone Martini e Lippo Memmi, è sviluppato ulteriormente dall'umanesimo fiorentino e marchigiano e diventa uno tra i prediletti dagli artisti, che lo affrontano con grande profondità spirituale e con linguaggi molto personali. Le Annunciazioni dei grandi maestri, dal Beato Angelico a Piero della Francesca e Raffaello, diventano modello per una trasposizione scultorea del Mistero dell'Incarnazione: "*...per quanto venissero da luoghi diversi.. tutti gli scultori...spingevano la scultura verso un artigianato plastico figurativo, in cui un modello per motivi religiosi divenuto famoso diventa un prototipo iconografico a cui la bottega si attiene, e in un rilievo e in un retablo anche pittorico, serve da esemplare indiscusso*"[15]. È il Carmelo di Erice a commissionare una nuova Annunziata ad Antonello Gagini[16]. L'artista affronta ormai questo "tipo" nella sua autonomia, come descritto dalla narrazione di Luca, e non più alla maniera del secolo precedente, dove il titolo era dato alla statua dalla scena evangelica raffigurata sul piedistallo. Il gruppo marmoreo diverrà "*prototipo di tante analoghe rappresentazioni dei suoi allievi e seguaci*"[17]. Il modello pittorico a cui Antonello sembra riferirsi è dato dalle Annunciazioni del Perugino e forse, ancor di più, da quella di Piermatteo d'Amelia, pittori probabilmente da lui conosciuti personalmente nel periodo del suo soggiorno romano nei primi anni del Cinquecento o in uno dei suoi tanti, anche se non documentati, viaggi nell'Italia centrale[18]. All'inizio dell'Età Moderna alcune delle confraternite trapanesi dovevano essere già molto radicate nel territorio e particolarmente numerose, ben organizzate e ricche di risorse economiche. La loro committenza risulta infatti competente e attenta. I confrati, nel loro abito da incappucciati, sono descritti nel piedistallo della statua del titolare *San Michele* a Calatafimi, mentre assistono e aiutano l'Arcangelo nella sua lotta contro il diavolo. L'opera, in marmo alabastrino, reca incisa la data 1499, attribuita ad Antonello Gagini[19], è piuttosto ascrivibile all'ambito del Laurana. Il Kruft, a sua volta, che accetta la suggestione dell'Accascina, la riferisce ad Andrea Mancino. L'opera fu probabilmente modello, sempre secondo la studiosa, ad Antonello Gagini per scolpire il suo San Michele destinato a Nicosia[20]. Tra le opere somme di "*Antonio da Carrara, scultore rarissimo*" – come il Vasari definisce Antonello Gagini – due, di committenza confraternale, "*sono da considerare come personali capolavori*"[21]: la statua di *Sant'Oliva* commissionata il 13 giugno 1511 dalla Congregazione eponima in Alcamo[22] e la *Santa Maria Maddalena* (1524), nella chiesa di San Francesco d'Assisi della stessa città, che "*fa pensare a lontane radici, perfino borgognone e provenzali, al fondo della cultura di Antonello*"[23]. La confraternita ericina di San Giovanni Battista doveva essere così influente sulla vita cittadina e così ricca di risorse economiche che non ebbe uguali nell'arricchire la propria chiesa con sculture di grande pregio. Tra i suoi confrati erano ascritti importanti personalità dell'epoca, come *Gregorius Grimaldi, patritiorum Geniuensium fa-*

Antonello Gagini, Maddalena, *marmo, (1524), Alcamo, chiesa di San Francesco D'Assisi*

Intagliatore siciliano (inizi sec. XVI), San Rocco, *legno intagliato e dipinto, Alcamo, Museo della Basilica*

milia, parente dei Dogi di Genova[24]. Il gruppo della *Visitazione* attribuita ai Di Battista, opera di fine '400; il *San Giovanni Evangelista* opera di Antonello Gagini; la statua di *San Giovanni Battista*, titolare della chiesa e della congregazione, opera di Antonino Gagini, rappresentano esempi della potenza e delle possibilità di un sodalizio laicale che prendeva parte da protagonista, anche attraverso importanti commissioni, alla vita sociale e culturale del più ampio territorio trapanese. Lo stesso avveniva a Trapani con il sodalizio di *San Giacomo*, il cui titolare della omonima chiesa (oggi sede della Biblioteca Fardelliana) viene raffigurato dall'inesauribile scalpello di Antonello Gagini; mentre di Vincenzo Gagini sono le statue di *San Vito* e quelle dei *S.S. Filippo e Giacomo*, rispettivamente titolari di due chiese oggi non più esistenti. Le tre sculture furono eseguite nel 1553[25].

L'arrivo degli scultori rinascimentali ebbe una grande influenza sulla maturazione degli ambienti artigiani dell'Isola. La produzione di statue in marmo rimarrà, è vero, quasi completamente appannaggio esclusivo delle famiglie provenienti dal Nord Italia, ma in questa ventata di rinnovamento artistico, comincia a qualificarsi in numerosi centri siciliani una schiera di artisti che, intagliando il legno, o usando diverso materiale e assemblandone disparati, riescono a creare opere destinate a soddisfare le esigenze di committenti dalle possibilità più ristrette o che, anche per motivi di carattere devozionale legati alla ritualità esterna e popolare, avevano bisogno di opere più maneggevoli. Il Cinquecento trapanese si apre con delle opere assolutamente significative legate alla rappresentazione del Crocifisso, venerato particolarmente in quel periodo dalle congregazioni dei borgesi (proprietari di terre) e degli ortolani, che gli tributavano particolare potere taumaturgico in caso di siccità. Apre così gli anni d'oro del Rinascimento siciliano, ad Alcamo, una scultura eseguita in mistura, il *Crocifisso* cosiddetto *"Padre dell'Abbondanza"*, opera di Antonello Gagini (1519), commissionata per pendere dall'arco trionfale della Maggiore Chiesa, dove rimase fino ai tempi di Gioacchino di Marzo. La scelta di modellare il Crocifisso in questo materiale leggero fu suggerita dall'uso per il quale fu commissionato. Questo tipo di lavorazione si era diffuso in tutta la Sicilia già a partire dalla fine del secolo XV, per la stessa funzione delle più antiche croci dipinte pendenti alle quali subentrarono. Antonello ne aveva ammirato uno in mistura nella Cattedrale di Messina, durante il suo soggiorno nella Città dello Stretto, allora centro siciliano di maggiore vivacità artistica[26]. Da contratto, gli venne chiesto di elaborare un Crocifisso, "migliore o almeno uguale" a quello della Chiesa di San Domenico in Palermo, opera di Giovannello Matinati[27]. Il Crocifisso alcamese raggiunge notevoli risultati estetici e viene portato a prova dell'eccellenza del Maestro non solo nello scolpire i panneggi, ma anche nella sua abilità nel modellare il nudo[28]. Particolarmente interessante si è rivelato, dopo l'ultimo restauro, il *Crocifisso* della Chiesa Madre di Castellammare del Golfo, manufatto che risale alla prima metà del secolo XVI. Si tratta di un'opera in sughero di cui non sembra ne esistano altre similari, se non due Crocifissi di ambito fiorentino, opere del Verrocchio e del Pollaiolo. Sembra esista anche documentazione di una donazione del Crocifisso da parte di una nobile famiglia alcamese residente in Toscana, fatta ai Carmelitani[29].

Ancora un crocifisso dello stesso periodo è quello del Monastero di San Michele a Mazara. Il manufatto è interessante soprattutto per la creatività che artigiani locali, forse le stesse monache, dimostrarono nell'uso dei diversi materiali tra cui stracci, di cui l'opera è composta.

Tra l'abbondante produzione cinquecentesca di opere lignee che raffigurano Santi titolari e Patroni ascrivibili alla produzione di intagliatori di ambiente trapanese ne sono da evidenziare alcuni il cui culto era diffusissimo. Uno di questi era

San Leonardo, poiché le incursioni piratesche che infestavano le coste italiane soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli, mettevano in reale pericolo gli abitanti delle città costiere e i commercianti costretti a viaggiare per mare. Simulacri del Santo, in legno intagliato e policromo, si trovano a Trapani[30], ad Alcamo[31] e a Calatafimi[32]. Quello di Castellammare, ascritto tra le opere del XVIII secolo[33], sembra in realtà di manufattura di fine secolo XVI. La devozione dei pastori andava a *Sant'Antonio Abate*. Notevole è l'opera in legno intagliato d'inizio XVI secolo che rappresenta il Santo, a Calatafimi, eseguita per la congregazione degli allevatori che aveva chiesa propria[34], come quella, anche se del secolo successivo, eseguita per la chiesa omonima ericina da Pietro Orlando[35]. Altro Santo che, a motivo del frequente contagio di malattie infettive era particolarmente invocato, è *San Rocco*. Un suo simulacro di metà Cinquecento in legno intagliato e policromo, di notevole fattura, si ammira ad Alcamo[36]. Ancora a Calatafimi sopravvive un notevole numero di opere lignee del periodo, titolari di antiche chiese e confraternite, testimoni di devozioni ormai lontane o ancora vicine, come *Sant'Onofrio* e *Sant'Isidoro* o *Santa Lucia* e *San Vito*[37]. Dell'ericino Gianluca Curatolo è la monumentale opera del *San Martino a Cavallo* (1556)[38] che divide il suo mantello con il povero, superba espressione della maturità raggiunta dalle maestranze locali che, confrontandosi con i grandi scultori rinascimentali – nel nostro caso è il *San Giorgio che uccide il drago*, l'altorilievo di Antonello Gagini per la cappella dei genovesi, nella Basilica di San Francesco a Palermo a fornire il modello di riferimento – riescono a dare prova di grande maturità artistica. Sempre alla sua sgorbia è da attribuire il *San Giuliano*, opera di recente recuperata, seppure con notevoli mutilazioni. Ambedue i Santi sono titolari di chiese ericine. Ancora ad Erice, nella chiesa cosiddetta dell'*Addolorata* si rappresenta la titolare come Madre di Pietà, il più antico prototipo di un tema devozionale che avrà grande sviluppo nei secoli successivi. Allo stesso ambiente ericino è ascrivibile infine l'*Immacolata* di San Vito Lo Capo, con i suoi tratti arcaicizzanti che rimandano al secolo precedente[39]. Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, mentre alla Chiesa Cattolica, all'apice della sua potenza, si dischiudevano i nuovi orizzonti delle recenti scoperte geografiche, la bufera della protesta – che avrebbe portato allo scisma (e all'eresia) – cominciava a soffiare minacciosa, incoraggiata dallo stile mondano della gerarchia. Un forte tentativo di autoriforma religiosa era avvenuto nella seconda metà del secolo XV e aveva avuto come protagonisti l'eremita Francesco di Paola e i Francescani questuanti che, presenti fin dalle origini del movimento francescano, propugnavano una vita più austera. Nel 1470 erano stati raggruppati in un unico nuovo ordine autonomo dei Francescani cosiddetti dell'Osservanza. Tre anni dopo aprirono il convento di Trapani[40]. Per il titolo della loro chiesa, Santa Maria degli Angeli, in riferimento al titolo della chiesetta d'Assisi, detta della Porziuncola (dove il Santo Poverello aveva dato inizio alla sua predicazione nel 1209 e dove era morto nel 1226), vollero anch'essi un'opera d'arte importante che fu realizzata in ceramica invetriata a Firenze, "*tra le più alte di Andrea della Robbia*"[41], che avrà una influenza anche sulla scultura di Antonello Gagini[42]. Questo materiale rimanda alla Matrice castellammarese, la più recente tra le parrocchiali storiche della Diocesi di Trapani, eretta nel 1526 ed intitolata a Maria SS. del Soccorso, invocata anche quale patrona della città. Il suo simulacro, in maiolica di lavorazione di Burgio, è della fine del secolo XVI, opera di Giovanni Maurici e indorato da Giovanni D'Antoni[43]. Le

Gianluca Curatolo, San Martino a cavallo, *legno intagliato e dipinto, (1556), Erice, Polo delle Arti Lignee di San Martino*

Andrea Della Robbia, Madonna degli Angeli, *ceramica dipinta e invetriata, (sec. XIV), Trapani, Chiesa di Santa Maria di Gesù*

maestranze trapanesi avevano raggiunto anch'esse in quest'espressione d'arte un grande livello confermato così dalle parole dell'Accascina: *"Trapani (...) ebbe una scuola di maioliche per ottima tecnica egregia, si da rivaleggiare qualche volta con i migliori prodotti faentini"*[44]. A Calatafimi, Maria SS. del Giubino, patrona della città, è rappresentata in un trittico con al centro la Madonna in trono e il Bambino ed ai lati San Francesco e San Michele, che la tradizione vuole come provieniente dall'antica chiesa di Angibè, *"lontana tre miglia da Calatafimi"*, nel sec. XV. Il Gaetani, storico locale, precisa che l'opera fu commissionata nel 1560[45]. Questa precisazione è ricusata con varie argomentazioni dagli storici locali che tendono a difenderne l'antichità, retrocedendone l'origine di almeno un secolo e credendo così di dare maggior lustro alla sacra immagine. Tuttavia la precisazione del Gaetani è da considerare come assolutamente pertinente[46]. Nel 1520, mentre già divampava la Riforma Protestante, ci fu un'ulteriore riforma del francescanesimo che andrà sotto il nome di "cappuccina". Nel 1535 i Cappuccini arrivarono a Trapani e con la loro abilità di intagliatori del legno furono ottimi insegnanti per le maestranze locali. Nel 1534 Ignazio di Loyola iniziava la nuova esperienza religiosa dei Compagni di Gesù, altrimenti intesi come Gesuiti, ed è appena alcuni anni dopo, nel 1546, che i Gesuiti cominciano a frequentare la città di Trapani[47], dove costruiranno un grande Collegio nel 1581[48]. Questi nuovi importantissimi ordini si aggiunsero a quelli già presenti in città e portarono il soffio della riforma spirituale che ebbe un ruolo fondamentale nel rinnovamento morale, culturale ed economico del tessuto sociale. A Trento, adunata in Concilio (1545-1563), la Chiesa Cattolica si impegnò in una profonda riflessione e in un grande processo di autoriforma. La devozione ai Santi, fortemente avversata dai riformatori evangelici, fu riproposta in maniera autoritativa[49]. Il Barocco, il nuovo stile che succede alla maniera del rinascimento si fa interprete di questo rinnovamento spirituale che, se da un lato avrà l'esigenza di rappresentare la Chiesa come necessaria alla salvezza nella sua dimensione umana, dando vita a magnifiche costruzioni architettoniche, dall'altro stimolerà la produzione di manufatti per il culto e la devozione sia comunitaria che personale, che si esprimerà in un'abbondanza e in una creatività sconosciute ai secoli precedenti. Si moltiplicarono i conventi e i monasteri. Le visite *ad limina* dei vescovi di Mazara confermano la presenza a Trapani di tredici conventi maschili e sette femminili[50]. Fioriscono nell'orbe cattolico nuove forme di devozione, proposte dai grandi ordini religiosi, che troveranno terreno fertile nel cristianesimo trapanese. Tra di esse, lo scapolare del Carmelo, il Rosario dei Domenicani, l'Immacolata dei Francescani Conventuali, come anche le forme di devozioni scenografiche, incoraggiate dai Gesuiti, legate soprattutto al Venerdì Santo e al culto eucaristico, saranno destinate ad influenzare la spiritualità dei secoli successivi fino a raggiungere i nostri giorni. In questo processo, i Carmelitani dell'Annunziata ebbero ancora una volta un ruolo importante. La Madonna di Trapani, che ben si adattava alle indicazioni iconografiche del Concilio, cominciò ad essere modello per l'elaborazione della nuova immagine devozionale che, se sostituì il riferimento all'Annunziata, rinverdì di molto la devozione mariana. Il tipo della Madonna di Trapani diventa così la Madonna del Carmelo che consegna ai fedeli, attraverso le mani del beato Simone Stock, lo scapolare. Pienamente conforme ai dettami del Barocco è la statua lignea della Madonna del Carmelo, commissionata dalla omonima congregazione della chiesa dei Carmelitani di Alcamo per essere trasportata in processione. L'opera è del 1720 ed è stata attribuita al castelvetranese Lorenzo Curti, attivo in quegli anni ad Alcamo nella realizzazione di altre importanti opere, quali il simulacro processionale di Maria SS. dei Miracoli, patrona della Città, la

cui immagine originale è un affresco su roccia. Tra i temi destinati ad influenzare maggiormente la pietà popolare nel post-Concilio Tridentino fino ai nostri giorni, certamente un ruolo importantissimo spetta a quello dell'Immacolato concepimento della Vergine. I Francescani, arrivati in città agli inizi del secolo XIII, ebbero un legame inscindibile con questo tema teologico e si impegnarono ad approfondirne il significato e a portare avanti una secolare battaglia perché questa verità da loro difesa fosse definita dogmaticamente. L'esito fu la proclamazione del relativo dogma mariano da parte di Pio IX nel 1854[51]. Trattandosi di una verità di riflessione teologica fu difficile all'inizio rappresentarla in qualche modo, anche perché la riflessione partiva dalle parole della salutazione angelica "*Ave... gratia plena*" del mistero dell'Annunciazione già ampiamente rappresentato nelle diverse arti e fatto proprio, da tempo, dai Carmelitani. L'Immacolato Concepimento della Vergine cominciò ad esprimersi con una sua propria tipologia solo alla fine del '400, cominciando ad acquisire i suoi tratti iconografici identificativi: "fanciulla" (a significare la sua innocenza verginale), "rivestita di sole" (ad identificarla con la *gratia plena*), "incinta" (*mater divinae gratiae ex opere Spiritus Sancti*), "con la luna sotto i piedi e sul capo una corona di dodici stelle" a significare la sua origine celeste e la sua vita terrena.

Tale tipo iconografico, codificato poi oltre un secolo dopo, nel 1649, da Francisco Pacheco de Rio, nel suo trattato *El arte de la pittura*, ma già affrontato da pittori della Rinascenza come Giorgio Vasari nel 1541, trova nella già citata Immacolata di San Vito Lo Capo uno dei primi esemplari conosciuti, ascrivibile agli anni a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Tra le pratiche devozionali promosse dai vari ordini, quella domenicana della recita del Rosario, fu destinata ad avere un'accoglienza e una diffusione presso ogni ceto della popolazione e presso i fedeli di ogni latitudine, al punto da diventare il simbolo stesso della preghiera cristiana. I Domenicani si adoperarono molto alla diffusione di Confraternite legate a questa devozione, che conobbe il suo massimo momento di splendore quando la sua recita fu usata come arma pacifica dai pii sodalizi per accompagnare le navi cristiane a Lepanto, dove fu sbaragliata la flotta turca che minacciava i paesi cristiani. Il Collegio dei Gesuiti divenne ben presto il centro di formazione culturale destinato a dare un'impronta indelebile alla spiritualità trapanese. L'Ordine si impegnò in campagne di evangelizzazione popolare chiamate missioni. Ispirandosi ai principi del Concilio Tridentino divenne instancabile sorgente di iniziative catechetiche tese a riaffermare la dottrina cattolica contrastata dai riformatori. I Compagni di Gesù, adoperandosi per l'applicazione delle indicazioni della XXV sessione del Concilio del 3 dicembre 1563, cercarono ogni via per *"abituare il popolo a ricordare e ripensare continuamente agli articoli della fede attraverso le storie dei misteri della nostra Redenzione espresse in dipinti o in altre rappresentazioni"*[52]. Ciò li portò a creare quella processione ancor oggi nota come dei "Misteri". "*La processione fu voluta, nel clima della riforma Cattolica, dalla Societas Sanguinis Christi tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo; il nome più antico riportato negli atti "Casazza Magna" fa pensare alla Spagna ma i veri ispiratori della processione furono i Gesuiti e i Misteri furono uno degli strumenti della loro catechesi*[53].

Un'altra grandissima espressione della religiosità propugnata dallo spirito della Riforma e portata avanti dall'Ordine di Sant'Ignazio che avrà largo seguito e ampio sviluppo di riflessione teologica è l'Adorazione Eucaristica, soprattutto nelle cosiddette "Quarantore circolari"[54].

Tale atto sottindende l'affermazione del permanere della presenza reale nelle sacre specie eucaristiche anche al di fuori della Messa, verità negata dai riformatori evangelici.

L'altro interessante capitolo della produzione di sculture legate alla

Gianluca Curatolo (?), San Giuliano, *legno intagliato e dipinto, (metà secolo XVI), Erice, Polo delle Arti Lignee di San Martino*

devozione è quello dei cosiddetti Santi patroni, ripreso da un'antica usanza della Roma imperiale, da invocare specialmente in situazioni di calamità, pericoli o bisogni particolari. *"La Chiesa, ereditando dalla cultura romana tale costume, ne spiritualizzò il significato, proclamando defensores i santi con il ruolo di intermediari presso Dio e di speciali protettori della città. Tale uso divenne comune intorno al VI secolo (...) Urbano VIII stabilì, in seguito, che il Santo da eleggersi a patrono fosse regolarmente canonizzato; che l'elezione avvenisse per volontà del popolo, con il consenso del vescovo e del clero; che fosse dalla sacra Congregazione dei Riti. (...) Il patrocinio si fonda, teologicamente, sul dogma della comunione dei santi e la dottrina paolina del Corpo mistico*"[55]. Tale uso devozionale portò la città di Trapani ad avere ben quindici patroni oltre la Madonna[56]. Tra i Santi patroni ci limitiamo a segnalare Sant'Alberto, venerato patrono dalle città di Trapani ed Erice e di recente proclamato anche patrono secondario della Diocesi. La più antica raffigurazione che gli si riferisce è contenuta in un piedistallo di una sua statua marmorea di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco d'Assisi ad Erice, venerata dai "montesi" come anche dalla comunità conventuale della medesima chiesa, quale luogo natale del Santo[57]. La sua lettura iconografica, da poco chiarita, narra il famoso episodio in cui Sant'Alberto annunzia al Re Federico III l'arrivo a Messina delle navi cariche di grano[58]. Ad Erice il Santo fu raffigurato in marmo da Nicolò Travaglio per la chiesa omonima dei Bianchi (ora nella piazzetta San Giuliano); in stucco per la Chiesa di San Giovanni, da Antonio Carapici (1739). È opera polimaterica di ignoto del primo Ottocento quella della chiesa di Bonagia mentre è della fine dello stesso secolo quella lignea che si venera attualmente nella chiesa del Santo ad Erice, opera ascrivibile alla produzione di Rosario Bagnasco.

"Gli scultori trapanesi del secolo XVII hanno utilizzato nella rappresentazione di Alberto degli Abbate materie quali marmo, corallo, avorio, cera, legno tela e colla; l'opera più conosciuta è la statua marmorea dello scultore Giuseppe Nolfo posta sul prospetto del Palazzo Senatorio"[59]. Il simulacro del Santo, in legno e lamine d'argento, per accogliere le sue reliquie, nel santuario dell'Annunziata, è stato rappresentato da Bonaiuto e Tombarello, nel secolo XVIII, mentre l'altra statua detta "della Marinella", in legno rivestito di lamine d'argento, è opera dello stesso secolo di Domenico Nolfo.

"I santi patroni di congregazioni, confraternite e ceti venerati nel nostro territorio sono una schiera difficilmente enumerabile. Lo spirito associativo degli artigiani, fiorito nei secoli XVI e XVII a seguito della parziale indipendenza accordata dagli spagnoli ai Comuni siciliani, fece sorgere ed affermare le corporazioni d'arte e mestieri, dette anche maestranze, le quali ebbero molta importanza nella vita politica ed economica trapanese"[60]. La processione dei ceri, istituita da Ferdinando il Cattolico, era arrivata a comprendere nel 1523 quindici arti, ma già ventisette anni dopo, al tempo del Vicerè De Vega, ne contava sei in più[61]. Il numero delle corporazioni artigiane arrivò a trentacinque[62].

Tra i santi della devozione popolare si segnalano l'Addolorata, San Vito, San Giuseppe e San Francesco di Paola.

La devozione a San Giuseppe risale al periodo della Riforma Cattolica ed ha incontrato il favore in ogni categoria di persone. Gli artigiani lo acclamano patrono nei capitoli dell'arte dei falegnami di Trapani che risalgono al 13 aprile 1614[63]. Una statua lignea del Santo, opera del D'Angelo esisteva ad Erice già a fine Cinquecento. Di essa rimane solo il Bambinello[64]. La produzione di opere raffiguranti San Giuseppe, in legno intagliato e polimaterica, proprio per la diffusa devozione al Santo, è particolarmente abbondante a partire dal XVII fino al secolo XX.

Intagliatore siciliano, San Vito, *legno intagliato e dipinto, (inizi sec. XVI), Calatafimi, chiesa di San Vito*

Francesco di Paola, morto nel 1507, aveva già iniziato a metà del '400 un movimento di eremiti che, per emendare i peccati della Chiesa, conducevano uno stile di vita penitenziale e una vita costantemente mortificata. Nel 1467 tali eremiti cominciarono a raccogliersi sotto una regola dando vita al nuovo ordine dei Minimi. Nel 1518 erano già a Salemi, nel 1572 arrivarono a Trapani, nel 1575 a Marsala e infine nel 1596 ad Alcamo[65]. La devozione a questo Santo è talmente radicata nel popolo trapanese da essere inteso "il Santo Padre". È invocato a Trapani come patrono dei pescatori, ad Erice come patrono degli agricoltori, in ogni paese e città onorato con culto speciale. I suoi simulacri processionali, in legno intagliato o realizzati con la tecnica polimaterica, sono circondati da grande devozione popolare. Opera secentesca di produzione trapanese che raffigura il Santo è il mezzobusto di Erice, della chiesa del SS. Salvatore, attribuibile, per accostamenti stilistici, all'ambito di Pietro Orlando. Il simulacro processionale del Santo è opera di Giuseppe Pollina, intagliatore ericino attivo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, mentre quello di Alcamo è opera di Filippo Quattrocchi. Tra le ultime significative sue rappresentazioni statuarie sono da annoverare l'opera polimaterica (come il prototipo trapanese del Tartaglio nella chiesa cittadina del Santo, del secolo XVIII) per la chiesa omonima di Paceco, eseguita da Pietro Croce (1857); e la scultura lignea di fine Ottocento del Museo del Santuario di San Vito Lo Capo[66].

La devozione popolare verso la Madonna di Trapani, l'Immacolata e gli altri titoli mariani, verso il Crocifisso e i Santi patroni, e il desiderio di rappresentare la Natività fomentavano poi tutta una produzione statuaria per il culto, in legno e in sculture polimateriche, come anche quella per le pie pratiche familiari e personali in materiale pregiato come l'alabastro, la pietra incarnata, l'avorio e il corallo in cui le maestranze trapanesi furono apprezzatissimi scultori e intagliatori.

Tutto questo fervore d'arte e di artisti, impegnati ad esaltare la fede e i suoi valori, a soddisfare le esigenze della devozione di una vita cittadina fervorosamente impegnata fu così autorevolmente attestata: *"...Sua Maestà, informata delle particolari inclinazioni de' trapanesi, specialmente verso le sculture, per promuovere sempre più e proteggere, si lodevole disposizioni quali naturali, ha risoluto e vuole che si apra in Trapani...una pubblica scuola di pittura e belle arti..."*[67]. La scuola fu aperta qualche decennio dopo e non ebbe lunga vita. Il documento resta a testimoniare l'imperituro rapporto fecondo tra fede e arte nell'esperienza del popolo trapanese, vissuto ed espresso felicemente attraverso la sua scultura.

Intagliatore siciliano, San Leonardo, *legno intagliato e dipinto, (fine sec. XVI), Alcamo, Museo della Basilica*

"Piccola e grande arte quella del trapanese, che merita studio e ricerca..."[68]. *"...Lavoro da compiere anche per la scultura in legno, già osservata da studiosi tedeschi perché è interessante e dilettevole per il suo realismo popolare e drammatico"*[69].

Note

[1] R. De Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo, 1821, p. 153.

[2] L'uso di accompagnare l'edificio sacro con un nome o *titulus* è antichissimo. I cristiani non ebbero tuttavia per molti secoli dei luoghi di culto propri tipologicamente differenziate dalle normali abitazioni civili. Per la "frazione del pane" e per la preghiera comune si ritrovavano infatti in case (domus) di proprietà di fedeli abbienti che le mettevano a disposizione. La casa aveva il *titulus*, cioè l'indicazione del proprietario, anche per potere essere facilmente raggiunta da coloro che dovevano radunarsi per la sinassi eucaristica. Già nel III secolo tuttavia alcune domus divennero proprietà esclusiva della comunità cristiana, le *domus ecclesiae*, che per metonimia

vennero presto indicate con la sola parola *ecclesia*. Rimase la necessità del titolo per la loro immediata individuazione, tanto più necessario quanto più cresceva il loro numero. Lo speciale culto che il cristianesimo dei primi secoli tributava ai martiri, aveva indotto ad intitolare la *domus* a coloro che erano sepolti presso o dentro di essa.

[3] *«Definiamo con ogni accuratezza e diligenza che, a somiglianza della preziosa e vivificante Croce, le venerande e sante immagini, sia dipinte che in mosaico, di qualsiasi altra materia adatta, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, nelle sacre suppellettili e nelle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, o quella della immacolata Signora nostra, la santa madre di Dio, degli angeli degni di onore, di tutti i santi e pii uomini. Infatti, quanto più continuamente essi vengono visti nelle immagini, tanto più quelli che le vedono sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e a tributare ad essi rispetto e venerazione. … L'onore reso all'immagine passa a colui che essa rappresenta; e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto»* (Concilio Niceno II).

[4] *"…dopo il sec. XI, il culto delle immagini dei santi si sviluppa anche in altra maniera, innestandosi alle numerose corporazioni di mestiere e di pie confraternite. Ognuna di esse si era creato un proprio patrono, lo metteva in venerazione nel proprio oratorio, e la sua immagine (….) riscuoteva larga messe di devozione e di culto"*. M. Righetti, *Manuale di Storia liturgica. Vol. II. L'anno liturgico. Il Breviario*, Milano 1955, p. 327.

[5] Cfr. F. Burgarella, *Trapani e il suo vescovado in epoca bizantina*, estratto da *La Fardelliana*, XIII, 1994, p. 8.

[6] Cfr. F. Mondello, *La chiesa di San Pietro in Trapani e i suoi arcipreti. Memorie storico-biografiche* (Ms. 218 della Biblioteca Fardelliana in Trapani), Trapani 2008, p. 74.

[7] Cfr. V. Scuderi, *Scultura medievale nel trapanese*, in Miscellanea, p. 35.

[8] Cfr. *Ibidem*, 37.

[9] Cfr. F. Pugnatore, *Historia di Trapani, Trapani 1984, ristampa*, p. 110.

[10] Cfr. V. Scuderi, cit., p. 30.

[11] Cfr. G. Travagliato, *Crocifisso*, in *Mysterium Crucis…*, 90; P. Russo, *la scultura in legno del Rinascimento in Sicilia. Continuità e rinnovamento*, Palermo 2009, p. 114.

[12] F. Arnoldo Negri, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1993, p. 99.

[13] Cfr. Scuderi, cit., p. 63.

[14] F. Arnoldo Negri, cit., p. 100.

[15] M. Accascina, *Indagine sul primo rinascimento a Messina e provincia*, in *"Scritti in onore di Salvatore Caronia"*, a cura della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo 1966.

[16] Cfr. M. Vitella, *Jesus Hominum Salvator*, p. 28s.

[17] F. Arnoldo Negri, cit., p. 101.

[18] Ibidem, 100.

[19] Cfr. V. Scuderi, *Sculture inedite o poco note del Laurana, di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese*, in "Trapani". Rassegna mensile della provincia, III, 1958, pp. 3-10.

[20] Cfr. M. Accascina, *Sculptores Habitatores Panormi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Acheologia e Storia dell'Arte", N.S. n.VIII, 1959, p. 306; H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 74.

[21] F. Arnoldo Negri, cit., p. 100.

[22] Cfr. V. Regina, *La chiesa di Sant'Oliva nella storia e enll'arte*, Alcamo 1997, 79ss; G. Di Marzo, *Antonello Gagini e la sua scuola. Scultura e architettura in Sicilia nel 16° secolo*, ristampa anastatica, Palermo 2001, 54.

[23] Cfr. F. Arnoldo Negri, cit., p. 101.

[24] Cfr. V. Palizzolo Gravina, *Le iscrizioni delle antiche lapidi sepolcrali delle chiese di Monte San Giuliano raccolte e annotate da Vincenzo Palizzolo Gravina barone di Ramione estratta dal Giornale Araldico*, Anno XIV, n. 4 5 e 6, Pisa 1886, p. 20.

[25] Cfr. Di Marzo, cit., 153.

[26] Cfr. F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in G. Cantelli,a cura di,, *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma 1981, p. 108.

[27] Cfr. N. Contino, *Il crocifisso dell'abbondanza di Alcamo e gli altri crocifissi in mistura di Antonello Gagini*, in *La memoria restituita. Gli interventi della Banca Don Rizzo a favore del patrimonio storico, artistico e culturale del territorio alcamese*, R. Alongi - L. Biondo, a cura di, Alcamo 2008, p. 32.

[28] Cfr. G. Di Marzo, cit., p. 57.

[29] La signora Elena Vetere, che ha curato il restauro ha fornito queste notizie di cui è in procinto di dare ulteriore ragguaglio in una prossima pubblicazione sul manufatto, risultato della sua analisi storico artistica e degli interventi effettuati.

[30] Nel Vescovado.

[31] Nel Museo della Chiesa Madre, proveniente da un'antica chiesa non più esistente.

[32] Nella Chiesa di San Giuliano.

[33] Nelle Sale espositive della Chiesa Madre; cfr. S. A. Romano, *Castellammare del Golfo. 460 anni di storia*, Alcamo 1987, p. 33.

[34] Ora in chiesa Madre.

[35] Cfr. M. Vitella, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani 2003, p. 75.

[36] Nel Museo della Chiesa Madre, proveniente da un'antica chiesa non più esistente.

[37] Nella chiesa di San Michele.
[38] Cfr. V. Scuderi - Giuseppe Scuderi, *Le chiese di Erice*, Trapani 1995, p. 20.
[39] Cfr. M. Vitella, *Su alcune immagini dell'Immacolata Concezione nel trapanese*, in Bella come..., p. 133.
[40] F. Pugnatore, cit., p. 139.
[41] A. M. Orselli, *Le chiese e le istituzioni religiose*, in *Trapani in un disegno a penna...*, p. 116.
[42] Cfr. M. Vitella, *Jesus...*, p. 29.
[43] Cfr. M. Carollo, *Breve descrizione dell'antica città di Segesta e sobborgo del castello che ab antico appellavasi Sinus Segeste sino al Capo S. Vito chiamato Promontorio Aegitarso*, in S. A. Romano, *Castellammare del Golfo. 460 anni di storia*, Alcamo 1987, p. 99; C. Cataldo, *Guida storico-artistica dei beni culturali di Alcamo*, Calatafimi, Castellammare del Golfo, Salemi e Vita, Alcamo 1982, p. 135.
[44] M. Accascina, *Elogio dell'antico artigianato trapanese*, in M. C. Di Natale, a cura di, *Maria Accascina e il giornale di Sicilia*, Palermo 2006, p. 209.
[45] Cfr. N. Bonaiuto, *Opere*, Alcamo 1988, p. 74.
[46] Cfr. V. Pellegrino, *Calatafimi scoverto a' moderni*, 1739, rist. 1993, p. 46s.
[47] Cfr. F. Pugnatore, cit., p. 190.
[48] Cfr. A. Buscaino, *I Gesuiti di Trapani*, Trapani 2006, p. 8.
[49] "*Il santo sinodo comanda a tutti i vescovi e a quelli che hanno l'ufficio e l'incarico di insegnare, che (...) prima di tutto istruiscano diligentemente i fedeli sull'intercessione dei santi, sulla loro invocazione (...) insegnando che i santi, regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini; che è cosa buona ed utile invocarli supplichevolmente e ricorrere alle loro orazioni, alla loro potenza e al loro aiuto, per impetrare da Dio i benefici, per mezzo del suo figlio Gesù Cristo, nostro Signore...*" (Concilio di Trento, Sess. XXV).
[50] Cfr. S. Corso, *Lineamenti del cattolicesimo a Trapani dalle origini*, estratto da: *il Fardella. Rassegna di cultura e vita scolastica*, numero doppio 7/8 2005 Liceo scientifico "V. Fardella" Trapani, p. 13.
[51] Cfr. F. Rotolo, *L'Immacolata Concezione di Maria, Madre di Gesù*, in M. C. Di Natale e M. Vitella, *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'Arte in Sicilia*, Palermo, 2004..., p. 13.
[52] Concilio di Trento, sessione XXV, «*Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias misteriorum nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandi et assidue colendis*».
[53] A. Precopi Lombardo L. Novara, *Argenti in processione. I misteri di Trapani*, p. 13.
[54] A. Buscaino, cit., p. 211ss.
[55] U. Amore, *Patroni e patrocini*, in V. VALENTI, a cura di, *Per Omnia saecula Saeculorum*, Caltagirone, 2001, p. 65.
[56] Cfr. M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa*, p. 208ss.
[57] V. Castronovo, *I conventi di Erice oggi Monte San Giuliano in Sicilia*, Palermo 1872, p. 7. La statua del 1535, sembra non pertinente alla base su cui è collocata, per affinità di materiale lapideo, per collocazione cronologica, per omogeneità stilistica, e per riferimenti iconografici.
[58] Cfr. P. Messana, *Sant'Alberto degli Abbati*, Erice 2008.
[59] A. Precopi Lombardo, *Tra artigianato ed arte: la scultura del trapanese nel XVII secolo*, in Miscellanea Pepoli. "Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio", a cura di V. Abate, Trapani 1997, p. 95.
[60] M Serraino, cit., p. 65.
[61] Cfr. A. Precopi Lombardo, *L'artigianato trapanese dal XIV al XIX secolo*, Palermo 1987, pp. 24s.
[62] Cfr. M. Serraino, p. 65.
[63] Cfr. *ibidem*, p. 72.
[64] Cfr. M. Vitella, *Il tesoro*, pp. 16s.
[65] Cfr. V. Regina, *Il culto di San Francesco di Paola in Alcamo. 450 anni di storia*, Alcamo, 2000, pp. 28s.
[66] L'opera proviene dalla chiesa di Sant'Antonino in Castellammare del Golfo.
[67] Benigno di Santa Caterina, *Trapani sacra e profana*, ms.del 1810 c/o Biblioteca Fardelliana di Trapani, vol.II, c.525.
[68] M. Accascina, *Arte del trapanese*, in M. C. Di Natale, a cura di, *Maria Accascina e il giornale di Sicilia*, Palermo 2006, p. 326.
[69] *Ibidem*.

II. 3 - I GRUPPI STATUARI DEI MISTERI DI TRAPANI: TECNICA E STILE

Lina Novara

Sulla storia dei «Misteri», lunga quattrocento anni, sulla processione, l'origine, gli affidamenti esiste un'ampia letteratura nella quale sono confluiti, dall'Ottocento fino ai nostri giorni, gli scritti di studiosi locali e non, con tesi talvolta discordanti e informazioni spesso approssimative.

Se Giuseppe Maria Di Ferro ha affrontato la trattazione dei «Misteri» marcando l'attenzione sull'espressione patetica dei personaggi, e Fortunato Mondello ha privilegiato l'aspetto storico-esegetico, mentre Mario Serraino si è soffermato sulle fonti documentarie, finora è mancata un'analisi stilistica delle opere che prendesse in considerazione gli aspetti formali e i contenuti espressivi[1].

La tecnica stessa con la quale sono eseguite le statue che compongono i gruppi, talvolta erroneamente ritenute sculture in legno, altre volte in cartapesta, è stata sottovalutata dalla storiografia locale e poco considerata dagli studi storico-artistici. Eppure essa è minuziosamente descritta nell'atto del 15 ottobre 1769, con il quale l'arte dei Barbieri commissionò allo scultore trapanese Baldassare Pisciotta la ricostruzione ex novo del gruppo *La negazione*: «legno cipresso nelle sole teste, braccia, mani, piedi ed in quella porzione di gambe e petto... quali dovranno comparire ignudi; tutto il resto»[2], cioè la struttura interna per il fissaggio degli arti e delle parti nude, nonchè l'ancoraggio alla «vara», doveva essere di legno di castagno rivestito di sughero: l'utilizzo di quest'ultimo materiale era finalizzato a dare volume alla statue, senza accrescerne il peso. Gli abiti dovevano essere di tela e colla, trattati con una «prima mano di gesso sazio di colla». Con questo procedimento che consentiva di ottenere facili soluzioni plastiche e risultati simili a quelli del legno, le statue risultavano leggere, i tempi di lavorazione più veloci e i costi meno alti.

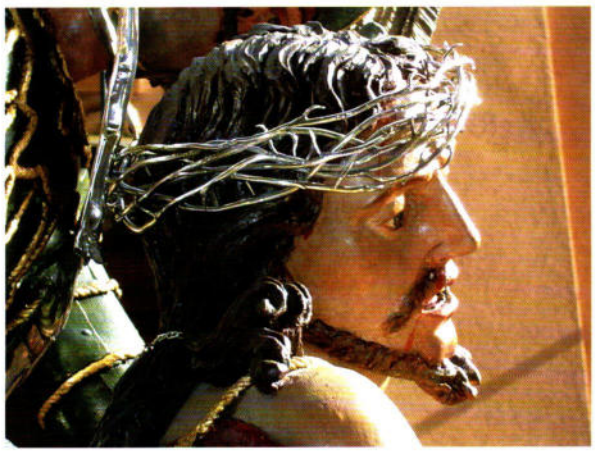
La consegna del gruppo *La negazione* doveva avvenire dieci giorni prima del Venerdì Santo del 1770, e quindi Pisciotta aveva a disposizione circa sei mesi di tempo per realizzare quattro sculture in legno tela e colla e un gallo «tutto di scultura», ossia tutto in legno[3].

Tempi più ristretti aveva avuto imposti, sei anni prima, il «perito scultore» Antonio Nolfo che il 16 febbraio 1764 riceveva dai consoli dei fornai l'incarico di rifare ex novo i quattro personaggi del gruppo *La coronazione di spine*, «senza mai levar mano», in modo da consegnare il «Misteo» per la processione del Venerdì Santo dello stesso anno[4]. Non sappiamo se Nolfo riuscì a rispettare i tempi di consegna, considerato che ricevette il saldo dell'opera due anni dopo, nel luglio 1766[5].

Anche Domenico Nolfo, figlio di Antonio, nel febbraio 1772 ricevette un incarico per così dire «a breve termine», dovendo consegnare il gruppo *La sentenza* prima del Venerdì Santo dello stesso anno[6].

È fuor di dubbio che la scultura polimaterica richiedeva un lavoro di equipe, nel quale il maestro eseguiva il volto, le mani, i piedi e le par-

(Fig. 1) Domenico Nolfo, La spoliazione *(part.)*



(Fig. 2) Antonio Nolfo, La coronazione di spine *(part.)*

ti ignude, i lavoranti si occupavano delle varie strutture lignee e i sarti avevano il compito di tagliare e cucire i vestiti adattandoli alle statue, rendendo vario ed efficace l'effetto delle pieghe. Seguiva la fase della colorazione e della lucidatura con olio di lino per gli abiti e con l'olio di noce per «il colore delle carni»[7].

Ogni figura risultava pertanto sempre diversa sia per il panneggio delle vesti, sia per gli atteggiamenti e l'espressione dei volti.

I gruppi scultorei attuali sono, per la maggior parte, opere settecentesche, frutto di rifacimenti degli originali delle prime processioni, dei quali non si hanno notizie né sui materiali né sugli autori, anche se è ipotizzabile che i maestri trapanesi avessero inventato la tecnica del legno tela e colla proprio per rendere il più possibile leggere le statue da portare in processione. Significativo è a tal proposito quanto riportato nell'istanza, fatta dai consoli dei fabbri, al governatore della *Compagnia di San Michele Arcangelo*, di restaurare il gruppo de *L'arresto*, «distrutto e fracassato»[8]. Nell'accettare la richiesta il governatore della Compagnia precisa che i «consoli .... siano tenuti a consegnare alla ... Compagnia tutto quello che resterà del misterio di vecchio, cioè ... teste, bracci o altro»[9]. Questa precisazione ci induce a credere che anche il gruppo originario, presunta opera di Nicolò de Renda, fosse stato eseguito con la stessa tecnica polimaterica[10]. A conferma di ciò va ricordato che lo scultore Vito Lombardo, imparentato con Antonio Nolfo per averne sposato la figlia, nel ricostruire lo stesso gruppo riutilizzò le teste di Gesù, di Pietro, del Giudeo e del soldato, mentre rifece interamente la figura di Malco.

Considerato che la realizzazione di un'opera polimaterica avveniva «a più mani» e che spesso nelle ricostruzioni si riutilizzavano parti scultoree preesistenti, non sempre, anche all'interno di uno stesso gruppo, è possibile individuare un linguaggio stilistico omogeneo.

Le manomissioni, le modifiche e i restauri effettuati nel corso dei secoli, hanno poi alterato l'originalità delle opere: talvolta furono chiamati a riparare i danni i «mastri pupara» che utilizzarono le stesse tecniche di restauro delle marionette. Gravemente danneggiati durante il bombardamento del 6 aprile 1943 che colpì la chiesa e l'annesso oratorio di San Michele dove erano ospitati, alcuni gruppi furono rifatti riutilizzando, talvolta anche arbitrariamente, le parti scultoree in legno e rimodellando le pieghe in modo sommario e con notevole quantità di stucco.

Per tali motivi, per alcuni gruppi, risulta difficile e problematica la lettura stilistica, tuttavia è possibile, sempre e comunque, individuare in essi, come persistenti, i caratteri di un'arte devozionale che, con evidente teatralità, ha l'intento di suscitare pietà e coinvolgimento attraverso le componenti realistiche e drammatiche.

I temi della passione di Cristo, che a partire dal XIII secolo hanno avuto grande diffusione nell'arte sacra, sia nella campo della pittura che in quello della scultura, ebbero nel periodo post-tridentino il compito di far rivivere ai fedeli la Passione attraverso una sorta di *biblia pauperum,* comprensibile a tutti, attraverso le immagini.

Nel caso dei «Misteri» di Trapani la scultura diviene un mezzo per influire sull'immaginario popolare, per meravigliare, colpire e smuovere le coscienze, per ottenere adesioni e consensi; le rappresentazioni dei vari episodi dolorosi devono contribuire a coinvolgere gli spettatori con immagini spiritualizzate e comprensibili a tutti, capaci di suscitare forte carica emotiva.

L'artista del Seicento, ma anche quello del Settecento, attraverso la sua scultura deve infatti rivolgersi direttamente all'anima umana, cercando d'impressionare l'osservatore con ogni mez-

zo; è proprio quello che fa Bernini, riuscendovi alla perfezione.

Particolare rilevanza, nella Storia dell'Arte sacra, hanno avuto i *Compianti* e i *Calvari*, complessi di sculture, destinati alla messa in scena della morte di Cristo in forma di «sacra rappresentazione», assai popolare in alcune regioni della Francia, ma anche nel nord Italia nei «Sacri Monti»[11]. Il compito assegnato a questo tipo di opere fu quello di favorire l'immedesimazione dei fedeli nella scena rappresentata, facendo sì che essi potessero far propri i sentimenti provati dai protagonisti.

A fine '500, in seguito al Concilio di Trento, dopo il divieto delle rappresentazioni sulla passione con personaggi viventi, considerate indecorose, in varie parti d'Italia, dalla Liguria (Savona) alla Campania (Napoli, Sorrento e Procida) e alla Sicilia, sorsero le processioni con gruppi lignei policromi, raffiguranti in modo plastico e drammatico i momenti della passione e morte di Cristo: un nuovo genere di processioni, divenuto la traduzione scultorea delle rappresentazioni medievali dei «Misteri», importato dalla Spagna nel secolo XVI e molto propagandato nel Regno di Napoli dai Padri Gesuiti.

Per rispondere alle rigorose disposizioni del Concilio, senza rinunciare alla spettacolarità della processione, a Trapani sul finire del secolo XVI e gli inizi del XVII, ad opera della *Società del Sangue Preziosissimo di Cristo*, in seguito fusasi con la *Confraternita di San Michele* (1646), si ricorse gradualmente all'uso di gruppi scultorei portati a spalle, raffiguranti i «Misteri» della Passione. A ciò concorse l'arrivo in città dei Padri Gesuiti che nel loro programma di catechesi avevano inserita la missione penitenziale con lo scopo di evangelizzare i ceti più umili, anche attraverso elementi spettacolari quali processioni e cerimonie atte a suscitare la pietà religiosa e la compunzione. Alle categorie artigiane furono infatti affidate la cura e la sfilata dei sacri gruppi, ottenendo così il consenso e il coinvolgimento della popolazione locale[12].

(Fig. 3) Baldassare Pisciotta, La Negazione *(part.)*

L'arte, ed in questo caso la scultura, diviene un mezzo per influire sull'immaginario popolare, per meravigliare, colpire e smuovere le coscienze, per ottenere adesioni e consensi. Quasi sicuramente, sulla scelta della rappresentazione scultorea e sull'aspetto scenografico, influì la presenza in Sicilia degli Spagnoli i quali, nelle loro città, nei giorni della *Semana Santa*, utilizzavano gruppi statuari per la rievocazione della passione e morte di Cristo.

Le sculture processionali, proponendo raffigurazioni fortemente suggestive, devono indurre lo spettatore alla meditazione sulla passione. A questo scopo sono diretti l'evidente teatralità delle scene presentate, i colori forti e i gesti espliciti dei diversi personaggi, disposti sulla pedana lignea come su di una scena.

Rispettando l'iconografia tradizionale, tratta da stampe devozionali, incisioni di opere di grandi artisti, repertori iconografici, diffusi dai Gesuiti, ma presenti anche nella scuola e nei laboratori francescani, gli artisti trapanesi trasferirono in scultura gli episodi citati nei Sacri Testi o nei Vangeli Apocrifi, sforzandosi di dare ai personaggi carica emotiva e dinamicità, con risultati non sempre eccellenti. Va ricordato che presso la Compagnia di Gesù era diffusa un'opera spirituale illustrata, le *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, scritta nel 1594 dal teologo gesuita Jerónimo Nadal, su richiesta di Sant'Ignazio di Loyola, come complemento degli *Esercizi Spirituali*, con disegni di Anton e Jerome Wierix, Adrian Collaert, Martin de Vos, Bernardino de' Passeri. Il volume divenne ben presto uno dei più importanti repertori post-tridentini per lo

sviluppo dell'iconografia gesuita e cattolica, in Europa e nel mondo.
Significativo riferimento fa Di Ferro riguardo a sei tele sulla passione di Cristo, fatte realizzare dai Gesuiti di Trapani, indicando che «furono imitate da egregie incisioni sopra a rame»[13].
Risultano infondate le affermazioni di certa storiografia locale secondo cui gli scultori dei «Misteri» si siano ispirati soltanto ai racconti evangelici, creando opere assolutamente originali.
L'originalità nei gruppi trapanesi va ricercata nella tecnica, certamente unica e innovativa!
Le composizioni delle scene, le pose ricercate dei personaggi, le espressioni esageratamente languide dei volti, scadono talvolta nella convenzionalità e nella retorica.
A riprova che i maestri trapanesi fossero a conoscenza delle opere dei grandi artisti attraverso stampe e incisioni, va sottolineato come la composizione del gruppo *La lavanda dei piedi*, attribuito a Mario Ciotta, trovi riferimenti nella postura degli stessi personaggi del dipinto *La lavanda dei piedi*, del Tintoretto, del 1547 (Madrid, Museo del Prado), o come la figura del cosiddetto «ingiuriante» de *La coronazione di spine* di Antonio Nolfo, sia confrontabile iconograficamente con lo stesso soggetto presente nell'affresco di Bernardino Luini *Incoronazione di spine*, eseguita nel 1516, nella chiesa di San Giorgio al Palazzo a Milano. Ed ancora, a fine Ottocento, la figura di Cristo de *La flagellazione*, opera di Pietro Croce, palesemente si riferisce allo stesso soggetto de *La flagellazione di Cristo* del Caravaggio, realizzata tra il 1607 e il 1608 (Ruen, Musée des Beaux-Arts), opera certamente conosciuta dal Croce durante gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.
La drammaticità e la componente realistica di alcune scene pongono tuttavia l'interrogativo delle fonti alle quali gli artisti attinsero: in primo luogo è certamente da considerare l'arte devozionale barocca, ma anche quel filone della pittura seicentesca, di ambito naturalistico, che ebbe in Caravaggio il degno rappresentante.
Né va sottovalutata la forte suggestione suscitata sugli scultori siciliani dei secoli XVII e XVIII dalla vasta produzione di opere lignee di fra' Umile da Petralia, che ha come «fine principale... quello didascalico e quello violentemente emotivo al fine di suscitare quasi un senso di catarsi nello spettatore»[14]. Va inoltre ricordato che a Trapani, fin dalla seconda metà del XVI secolo, presso il convento dei frati cappuccini era aperta una scuola per intagliatori e scultori, frequentata da molti giovani, e che negli statuti della maestranza del 1665, i maestri si definivano *Professori di scultura d'ogni materia di questa invictissima città di Trapani*[15]; né va dimenticato che la città, proprio nei secoli XVII e XVIII, vantava una rinomata produzione di opere in corallo, avorio, alabastro, pietre dure, conchiglie ed altri materiali preziosi[16].

(Fig. 4) Giacomo Tartaglio (attr.), Il trasporto al sepolcro *(part.)*

Fonti manoscritte e storiografia locale hanno tramandato i nomi di alcuni scultori[17]: altri, allo stato attuale delle ricerche, restano ignoti.
A Giuseppe Milanti (1658- ?) vengono attribuiti il gruppo *Ecce Homo* e la statua de *L'Addolorata*; a Giacomo Tartaglio (1678-1751) *Il trasporto al sepolcro*, mentre a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 ca.) i primi due gruppi della processione: *La separazione* e *La lavanda dei piedi*. Opera documentata di Baldassare Pisciotta (1715-1792) è *La negazione* ma gli vengono riferiti anche *Gesù nell'orto* e *Gesù dinanzi ad Erode*[18].
È certa la commissione de *L'incoronazione di spine* ad Antonio Nolfo (1696-1778) al quale sono anche riferibili *La deposizione* e *Gesù nel sepolcro*. Del figlio Domenico (1730-1801) sono *La sen-*

tenza, *La spoliazione* e *La ferita al costato*; l'altro figlio, Francesco (1741-1809), probabilmente eseguì *La caduta al Cedron*; non è da escludere però che i Nolfo lavorassero insieme, anche se solo uno di loro sottoscriveva i contratti.
Di Vito Lombardo (documentato tra il 1743 e il 1765), genero di Antonio Nolfo, è *L'arresto*, e di Domenico Li Muli (1902-2003) *La sollevazione della croce*.
In un tipo di narrazione destinata a rendere «palpabile» la scena, molte figure sono tratte da modelli reali, provenienti dagli ambienti della povertà e, talvolta, anche da quelli della depravazione: secondo la tradizione lo scultore Domenico Nolfo per raffigurare il giudeo che toglie i vestiti a Gesù nel gruppo *La spoliazione*, si servì come modello dell'aiutante del boia presente a Trapani in quegli anni, denominato *Setticarini*; anche i soldati dello stesso gruppo e il giudeo ed il soldato de *L'arresto*, come talvolta avviene in pittura, hanno volutamente volti sgraziati e aspetto sgradevole, quasi a sottolineare la loro indole turpe e violenta.
E in none di una verità realistica compaiono sui visi di alcuni personaggi nei, porri e altre imperfezioni, come sul viso di *Neli c'a m'budda*, come viene volgarmente denominato lo sgherro che trascina Gesù ne *La caduta al Cedron*, o del centurione che precede Gesù ne *L'ascesa al Calvario*, ed ancora sul naso del soldato che Lo spoglia ne *La spoliazione*.
Curando particolarmente gli atteggiamenti e le espressioni dei personaggi, i maestri trapanesi hanno cercato di far trasparire, sul volto di ognuno di essi, il carattere: umiltà e rassegnazione in Cristo, semplicità e fedeltà in Pietro, effimera austerità in Erode, contegno in Pilato, malvagità e cattiveria nei soldati, dolcezza e immenso dolore in Maria. Quelle che colpiscono inoltre nelle scene dei «Misteri» sono le caratterizzazioni umane ed etniche dei vari personaggi e le espressioni ora dolci ora sofferenti, ora burbere o inquisitorie, ora crudeli e feroci.
Nel raffigurare la figura di Cristo, il figlio di Dio fattosi uomo, gli artisti privilegiano l'aspetto umano, rimarcando la sua sofferenza e la drammaticità della passione, sopportata però con sovrumana rassegnazione.
Da *La flagellazione* fino a *La ferita al costato* che conclude in maniera dolorosa e straziante la passione, è un continuo ricercare elementi drammatici, anche con l'aggiunta di particolari patetici quali le ferite sanguinanti o il colore rosso del sangue provocato dalla corona di spine.
Il corpo di Cristo, nei gruppi dove compare morto, è realizzato secondo l'iconografia classicistico-barocca, influenzata dalla cultura romana e napoletana: plastico, curato nei particolari anatomici, nudo con il perizoma trattenuto da una cordicella annodata che lascia scoperto il fianco destro, secondo un modello che trova affinità con i *Crocifissi* di Leonardo e Giuseppe Milanti, Pietro Orlando e Andrea Tipa[19]; leggermente incurvato e allineato sull'asse della croce, col capo reclinato sulla spalla destra, le braccia distese e le ginocchia piegate lo troviamo ne *La ferita al costato*; deposto sul lenzuolo ne *La deposizione* e ne *Il trasporto al sepolcro*: più rigido e abbandonato nel primo, più rilassato nel secondo, con i buchi lasciati dai chiodi, ben in vista nei piedi.
Nella bottega dei Nolfo fu definito un modello iconografico del viso sofferente di Cristo, ispirato ai modi di fra' Umile, che venne riprodotto sia nei gruppi realizzati da Antonio che dai figli: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi, lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle (figg. 1 e 2). Una delle figure meglio riuscite di

(Fig. 5) Baldassare Pisciotta, La negazione *(part.)*

Gesù è quella del gruppo *La negazione* di Baldassare Pisciotta che interpreta in modo realistico la scena rendendola viva ed eloquente attraverso i gesti e gli sguardi; particolare attenzione dedica inoltre alla resa dei corpi in movimento, posti "di scorcio", oltre che alla caratterizzazione e alla espressività dei volti e alla resa dei panneggi, modellati alla maniera barocca. Sicuramente Pisciotta è uno scultore emergente ed aggiornato nel panorama artistico trapanese del Settecento e le sue opere in legno tela e colla lo collocano, a buon diritto, in una posizione di spicco per le capacità tecniche ed espressive.

Forti connotati umani e dolorosi danno alle scene de *La deposizione della croce* e *Il trasporto al sepolcro* le figure di Maria, chiusa nel manto e nel dolore, con gli occhi bagnati di pianto e l'espressione straziata. Ed è ancora Maria, *Mater dolorosa*, che nel chiudere la processione suscita pietà, rispetto e commozione in chi osserva il suo volto affranto e rigato dalle lacrime. L'abito che indossa ed il mantello che la ricopre, entrambi in tela e colla, assieme alle fattezze del viso ligneo, fanno della statua una delle più significative opere di questa tecnica particolare, e dell'autore, forse Giuseppe Milanti, uno dei migliori rappresentanti.

Altre figure femminili rappresentate nei gruppi sono: la serva de *La negazione*, ben definita dal Piscotta nei caratteri fisionomici popolani e nella posa ruotante nello spazio (fig. 3), l'umanissima Veronica de *L'ascesa al Calvario*, e Maria Maddalena, presente ne *La ferita al costato*, ne *La deposizione*, ne *Il trasporto al sepolcro*. In quest'ultimo, Giacomo Tartaglio, a cui viene riferito il gruppo originario, un raffinato artista distintosi nel panorama trapanese per pregevoli lavori in marmo, fa del viso di Maddalena un manufatto di particolare pregio (fig. 4).

Ben caratterizzati, secondo l'iconografia tradizionale, sono gli Apostoli: a Pietro, Pisciotta dà la fisionomia fissata nel V secolo dalla descrizione di Eusebio di Cesarea (III-IV secolo) e che rimarrà pressoché invariata nel tempo: un uomo di mezza età, dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato (fig. 5); a Giovanni, Mario Ciotta, ne *La separazione*, dà aspetto giovane e imberbe, secondo quanto riferito nella *Legenda aurea*. Particolare cura tutti gli artisti hanno posto inoltre nell'abbigliamento di ogni figura (a grandezza quasi naturale), sempre rispondente al personaggio e al ruolo che esso ha avuto nella società del tempo; ciò che caratterizza la fattura degli abiti è la plasticità delle pieghe, trattate con morbidezza al fine di creare effetti plastico-pittorici sulla figura e dare sensazione di leggerezza al tessuto; gli inevitabili restauri e i rifacimenti, effettuati nel corso dei secoli, hanno purtroppo, in alcuni casi, alterato o modificato i drappeggi con la riduzione delle pieghe e con pesanti ridipinture e stesure di stucco.

I personaggi sacri vestono tutti, anche Gesù, lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da fasce dorate e talvolta sono provvisti di ampio mantello; decori e profilature in oro zecchino impreziosiscono gli abiti.

Inaccettabile risulta la tesi di quanti hanno indicato come medievale la foggia degli abiti. Se si escludono le lunghe tuniche delle figure sacre, caratterizzate dal pittoricismo barocco, gli abiti degli altri personaggi rispondono invece alla moda spagnola sei-settecentesca, con influssi moreschi nelle divise dei soldati[20].

Durante il bombardamento che colpì Trapani nel 1943 alcuni gruppi furono danneggiati, altri completamente distrutti come *La deposizione*, poi ricostruita da Leopoldo Messina e Antonio Fodale nel 1951, e *La sollevazione della croce* rifatta nel 1956 da Domenico Li Muli, il quale, assieme a Giuseppe Cafiero, fu l'ultimo rappresentante di questa particolare tecnica polimaterica, degna di essere opportunamente considerata e rivalutata[21].

Note

[1] Tra la vasta bibliografia sui Misteri di Trapani si vedano in particolare: F. M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825; Burgio e Clavica N.M., *Diario della Invittissima e Fedelissima Città di Trapani che comincia dall'anno 1779*, BFTp ms 269 del 1832; F. Mondello, *Album Artistico: La Processione del Venerdì Santo in Trapani ossia la Passione di Gesù Cristo illustrata con venti gruppi statuari detti Misteri e con cenni storico-esegetici*, BFTp. ms. 313 del 1901; N. Lamia, *Venerdì Santo Processione dei Misteri*, Trapani 1950; M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani 1968; M. Serraino, *La processione dei Misteri. La Casazza Magna*, Trapani 1980; G. Cammareri, *La Settimana Santa nel trapanese. Passato e presente*, Trapani 1988; AM. Precopi Lombardo, L. Novara, *Argenti in processione. I Misteri di Trapani*, Marsala 1992; AM. Precopi Lombardo, ivi, pp. 11-20; L. Novara, *Note storico-critiche*, in "I «Misteri» del Venerdì Santo a Trapani e ad Erice", a cura di L. Novara, Trapani 2005. Tra la numerosa sitografia si vedano: www.processionemisteritp.it di B. Tartaro; www.processionemisteri.it di S. Accardi; i siti web dei singoli gruppi. Si tralascia di indicare il nutrito elenco di pubblicazioni a carattere divulgativo o che facciano riferimento alla bibliografia sopraindicata.

[2] AST, 15 ottobre 1769, not. B. Renda.

[3] Ibidem.

[4] AST, 16 febbraio 1764, not. D. Adragna, trascritto da S. Accardi in www.

[5] AST, atto 17 luglio 1766, not. D. Adragna, trascritto da S. Accardi in www.

[6] AST, 20 febbraio 1772, not. M. Rosselli, trascritto da S. Accardi in www.

[7] Vedi nota 2.

[8] AST, 8 agosto 1765, not. A. Maurici, trascritto in Serraino 1980, all. IX, e in Accardi www.

[9] Ibidem.

[10] Per l'attribuzione al Renda si veda: S. Accardi in www. trapaniinvittissima.it

[11] In scultura con il termine *Compianto* si identifica un gruppo di statue, in genere di grandezza naturale, con il corpo morto del Cristo disteso a terra e posizionato al centro di una composizione con figure disposte in semicerchio attorno ad esso in modo da ottenere un effetto teatrale e favorire l'immedesimazione dei fedeli nel tragico evento. Famoso è il *Compianto* in terracotta di Nicolò dell'Arca (1460-1490 circa), nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna, altamente tragico e di forte intensità espressiva. Altrettanto teatrali e densi di pathos sono i *Calvari*, ossia rappresentazioni della Crocifissione, tipici della Bassa Bretagna, eretti tra la metà del Quattrocento e la metà del Seicento e che in Italia trovano diffusione nei Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia, in particolare nel Sacro Monte di Varallo.

[12] Per gli affidamenti si vedano gli atti notarili riportati in Serraino, 1968; Idem 1980; Accardi, *Sulle concessioni di alcuni gruppi dei Misteri di Trapani* in www, cit. L'*Atto di assegnazione del Mistero degli argentieri* è trascritto da G. Lombardo in "Precopi Lombardo-Novara 1992, cit., pp. 243-244.

[13] Di Ferro, *Guida*..., cit., p. 267; E. Romano, *Orazione nell'orto*, in "Jesus Hominum Salvator", a cura di AM. Precopi Lombardo e P. Messana, Trapani 2009, p. 70.

[14] S. La Barbera, *Umile da Petralia, fra'*, in "L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III Scultura", Palermo 1994, *ad vocem*.

[15] AST, 23 aprile 1665, not. Antonino Russo. Per la scultura trapanese dei secoli XVII e XVIII si veda: AM. Precopi Lombardo, *Tra artigianato e arte: la scultura trapanese del Seicento* in "Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio", a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 83-113; Eadem, *Scultori Trapanesi "d'ogni materia in piccolo e in grande" nella dinamica artistico-artigianale tra XVIII e XIX secolo*, in "Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo", catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 77-93; Eadem, *La scultura celebra la fede*, in "Misterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo", a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 55-69.

[16] Cfr. *Materiali preziosi* 2003, cit.

[17] La fonte principale alla quale tutta la storiografia successiva si è riferita è Di Ferro 1825, cit.

[18] Per notizie sugli artisti trapanesi citati in questo testo si vedano: G. M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri trapanesi dall'epoca normanna sino al corrente secolo*, tt. 4, Trapani 1830-50, rist. an. 1973; G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina e arte*, ms. 14 C8, Museo Regionale "A. Pepoli", Trapani, f. 678; P. Sgadari Di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940, p. 105; le rispettive voci in "L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, III Scultura", Palermo 1994.

[19] Per i crocifissi di Leonardo e Giuseppe Milanti, Pietro Orlando e Andrea Tipa, si vedano le schede, rispettivamente di G. Cassata, V. Menna, L. Novara, in "*Misterium Crucis*" 2009, cit.

[20] Cfr.: M. L. Curatolo, *I costumi dei personaggi del presepe trapanese nei secoli XVII e XVIII*, infra; Eadem *L'abbigliamento a Trapani nel disegno a penna del Museo Pepoli*, in "Trapani in un disegno a penna del Museo Pepoli", a cura di M. L. Famà e D. Scandariato, Palermo 2009, pp. 131-137.

[21] A conclusione di questo mio lavoro sento di ringraziare: Annamaria Precopi Lombardo, direttore del Museo Diocesano, per avermi dato l'opportunità di trattare, in questa sede, un aspetto inedito dei «Misteri» di Trapani; Salvatore Accardi, Benvenuto Cafiero, Beppino Tartaro per la disponibilità e le informazioni fornitemi; mio marito Giancarlo Nifosì per le riprese fotografiche.

II. 5 - I GRUPPI PROCESSIONALI DI TRAPANI

Lina Novara

1. La separazione

Maria, Gesù, Giovanni
Mario Ciotta (attr.),
prima metà del secolo XVIII
Ceto Orefici

Il gruppo statuario de *La separazione* apre la processione che si svolge a Trapani il Venerdì Santo, raffigurando un episodio del ciclo della passione di Cristo, assente nei Vangeli, derivante dai testi apocrifi e dalla tradizione devozionale medievale che hanno aggiunto ai racconti della passione, elementi emotivi ed altri episodi patetici e coinvolgenti come il congedo simbolico di Cristo dalla madre, avvenuto a Nazaret o a Betania. I personaggi sono quelli che hanno avuto un ruolo importante nella vita di Gesù: Maria, la madre, e Giovanni, l'apostolo prediletto, presente nei momenti più significativi della sua vita e l'unico dei discepoli a rimanere presso la croce fino alla morte del «maestro». Gesù prima di morire gli affidò la madre e lui le rimase sempre accanto per confortarla e condividerne l'indicibile dolore, accompagnandola fino al termine della vita.

Il gruppo attuale sostituisce quello originario affidato nel 1621 dalla *Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo* alla maestranza degli orafi e argentieri, con l'obbligo di curarlo, abbellirlo e portarlo in processione (Serraino 1968, p. 252; Idem 1980, p. 17; Lombardo 1992, pp. 243-244; Precopi Lombardo 1992, pp. 18-20). Tradizionalmente viene attribuito a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 ca.), specializzato nella tecnica del legno tela e colla, ritenuto allievo di Pietro Orlando ed uno tra i maggiori scultori trapanesi della prima metà del secolo XVIII (Di Ferro 1831, III, p. 79; Idem 1825, p. 253).

L'episodio, raro nella Storia dell'Arte, viene sviluppato attraverso una composizione equilibrata nella quale le tre figure sono poste a distanza ravvicinata, per l'evidente ragione di occupare minore spazio. La disposizione semicircolare dei personaggi fa tornare in mente la soluzione raffaellesca adottata per le figure di Maria, del sacerdote e di Giuseppe nello *Sposalizio della Vergine*, alla quale afferisce anche l'ideale semicerchio che dalla spalla destra della Madonna si sviluppa fino a quella sinistra di Giovanni.

Maria, alla destra di Gesù e nell'atto di porre la mano sinistra sulle spalle del figlio, gesto che sottolinea il vincolo affettivo tra i due, è raffigurata secondo i canoni iconografici tradizionali: veste rossa che sta ad indicare la sua umanità, manto blu simbolo della divinità della quale si è ricoperta divenendo la madre di Gesù. La pregevole scultura assume connotati umani e dolorosi nell'espressione del viso e nello sguardo pietosamente rivolto verso il figlio. Questi, di dimensioni più ridotte rispetto alle altre due figure perché nell'atto di inchinarsi leggermente davanti alla madre, in segno di devozione, è la figura meno riuscita nella resa del volume corporeo, creato con la tecnica polimaterica: patetica è l'espressione del volto che attraverso lo sguardo, fa intuire il muto colloquio presago della morte, che intercorre tra Gesù e la madre, e il dolore per il distacco.

In quanto figlio di Dio, e pertanto di natura divina, Gesù al contrario di Maria veste una tunica blu, simbolo di divinità, ed un manto rosso, allusione all'essersi fatto uomo. Nel Vangelo di Giovanni si specifica che «quella tunica era senza cuciture, tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo» (Giovanni XIX, 23-24).

L'apostolo Giovanni è raffigurato come un giovane imberbe, con baffi e capelli lunghi, in posa stante e composta, mentre con fare manierato dirige la mano destra verso gli occhi, in segno di grande dolore, come per volersi asciugare le lacrime. Ha un volto dai lineamenti gentili, messo più in evidenza dalla fronte larga e dal reclinare del capo verso il basso; l'aspetto virginale di Giovanni trae origine dalla *Legenda Aurea* (1280) di Jacopo da Varazze, uno dei testi fondamentali per la comprensione dell'arte sacra, dove si legge che già nel suo nome, significante «fu la grazia», è insito il dono della castità e dello stato virginale, fattogli da Dio.

Ricercato è il modo di panneggiare gli ampi mantelli sovrapposti alle morbide tuniche, caratterizzate da fitte e lunghe pieghe e strette a vita da cinture ricoperte d'oro zecchino. Accurata è an-

che la resa ad intaglio delle capigliature di Gesù e Giovanni, che lasciano ben scoperta la fronte, ad attaccatura alta e regolare e a ciocche ordinate e fluttuanti con quelle più lunghe che ricadono sopra le spalle. Le statue di Maria e Giovanni mostrano inoltre affinità stilistiche con le figure di Maria Addolorata e Giovanni, custodite nella chiesa trapanese di San Nicola, attribuite allo stesso Ciotta e poste ai piedi del *Crocifisso* e dei due ladroni, riferiti ad Andrea Tipa (1725-1766). In particolare le due statue che raffigurano Giovanni rivelano connotati fisionomici simili (Novara 2009, p. 110-113).

In processione i tre personaggi che compongono il gruppo *La separazione* vengono adornati con aureole d'argento, pregevoli manufatti del 1767, eseguite dall'argentiere trapanese Giuseppe Piazza (Novara 1992, pp. 43-45; Idem 2010, p. 35).
Nel 1770 il maestro palermitano Giuseppe D'Angelo curò l'indoratura della vara lignea sulla quale sono fissate le tre statue (Accardi www.).
Il gruppo, danneggiato durante l'ultimo conflitto mondiale, fu restaurato nel 1949 da Bartolomeo Frazzitta. Un ulteriore restauro è stato eseguito nel 1998 da Concetto Mazzaglia.

2. La lavanda dei piedi

Gesù, Pietro, un servo
Mario Ciotta (attr.)
prima metà del secolo XVIII
Ceto Pescatori

Il secondo gruppo processionale rappresenta un episodio del ciclo della passione, descritto minuziosamente da Giovanni Evangelista (Giovanni XIII, 2-9). Prima della cena del giovedì, a Gerusalemme, nella sala del cenacolo, Gesù impartisce agli Apostoli una lezione di grande umiltà e di carità: cintosi i fianchi con un panno e versata dell'acqua in un catino, lava i piedi agli Apostoli e rivela anche di conoscere il proprio destino. Il gesto riassume tutta la vita di Gesù il quale «non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la propria vita in riscatto per molti» (Marco X, 45).
Pietro ha in un primo momento una reazione di stupore e si rifiuta, ma quando Gesù gli dice «Se non ti laverò, non avrai parte con me» gli risponde «Allora, Signore, non soltanto i piedi, ma anche le mani e il capo» (Giovanni XIII, 2-9).
L'attuale gruppo scultoreo che sostituisce quello originario affidato nel 1621 dalla *Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo* ai pescatori perché ne avessero cura e provvedessero a portarlo in processione (Serraino 1968, p. 252; Idem 1980, p. 17), è composto dalle figure di Gesù, Pietro e di un servo che versa l'acqua. L'opera viene attribuita da Di Ferro (Di Ferro 1831, III, p. 79; Idem 1825, p. 253) a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 ca.), maestro specializzato nella tecnica del legno tela e colla, ritenuto autore anche del primo gruppo *La separazione*, con il quale *La lavanda dei piedi* condivide l'equilibrio formale e compositivo e la ricerca espressiva.
Gesù è rappresentato in ginocchio, davanti a Pietro, con un panno cinto in vita, secondo la fonte evangelica di Giovanni, nell'atto di apprestarsi a lavare i piedi dell'Apostolo; dal suo viso intensamente espressivo, traspare il muto colloquio che intercorre tra Lui e il discepolo al quale comunica, fissandolo intensamente negli occhi, il significato simbolico della lavanda dei piedi: un gesto di umiltà e di purificazione. Pietro ha la fronte corrugata per lo stupore e si piega verso Gesù: la posizione delle mani connota la volontà di sollevare il *Divino Maestro* dalla posizione in ginocchio. L'Apostolo ha i connotati fisionomici iconograficamente fissati nel V secolo dalla descrizione di Eusebio di Cesarea (III-IV secolo), che rimarranno pressoché invariati nel tempo permettendo di riconoscerlo facilmente: un uomo di mezza età dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato.
Parte integrante della scena è un servo con copricapo orientale, che partecipa incuriosito su quanto sta accadendo e poco attento al compito di versare l'acqua; il personaggio, non documentato nei Vangeli, in talune opere d'arte è sostituito da un bambino. Il suo abbigliamento, particolarmente curato nei dettagli decorativi, si ricollega a quello delle statuine da presepe in legno tela e colla che rappresentano magi e paggi.
La poltrona, di tipo barocco, un po' troppo ingombrante sulla superficie della vara, allude al lussuoso arredo della grande stanza del cenacolo, al primo piano di un edificio, indicato nelle descrizioni evangeliche.
La composizione del gruppo, con Gesù che addita la bacinella, in ginocchio davanti a Pietro in piedi, e con il servo in secondo piano, trova riferimenti negli stessi tre soggetti del dipinto

La lavanda dei piedi di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, del 1547, custodito nel Museo del Prado a Madrid: segno questo che i maestri trapanesi erano a conoscenza delle opere dei grandi artisti attraverso stampe e incisioni, in gran parte diffuse dai Gesuiti, ma presenti anche nella scuola e nei laboratori francescani. Simbolo della lavanda sono la brocca e il bacile in argento, realizzati nella seconda metà del secolo XIX, da un ignoto argentiere trapanese (Novara 1992, pp. 50-51; Idem 2010, p. 38).
Il gruppo che oggi viene portato in processione è stato sottoposto a restauro nel 1902 ad opera di Antonio Giuffrida; dopo i danni subiti durante l'ultimo conflitto mondiale, nel 1946 è stato ricomposto da Giuseppe Cafiero che nel 1967 ha anche ricostruito la poltrona. L'ultimo intervento risale al 1998 ed è stato effettuato da Concetto Mazzaglia.

3. Gesù nell'orto di Getsemani

Gesù, un angelo, Pietro, Giovanni, Giacomo
Baldassare Pisciotta (attr.)
seconda metà del secolo XVIII
Ceto Ortolani

La scena rappresentata nel terzo gruppo si svolge nell'orto di Getsemani (frantoio per l'olio), nei pressi del torrente Cedron, alle falde del Monte degli Ulivi, dove Gesù era andato a pregare dopo la cena del giovedì, portando con sé gli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, i quali però, vinti dal sonno e dalla stanchezza, cedono al sonno.
Anche se allo stato attuale delle ricerche non si conosce l'atto di commissione dell'opera, questa viene tradizionalmente attribuita a Baldassare Pisciotta (1715-1792) che probabilmente fu chiamato a ricostruire ex novo il gruppo, in sostituzione dell'originario, affidato agli ortolani fin dal 1620 (Serraino 1968, p. 254; Idem 1980, p. 17; Lipari 2008).
L'iconografia è quella tradizionale dell'*Orazione nell'orto* abbinata all'angelo, che visualizza il testo evangelico "Padre, se vuoi, allontana da me questo calice" (Luca XXII, 42) e "Gli apparve allora un Angelo dal cielo a confortarlo" (Luca XXII, 43). È destinato ad essere visto frontalmente, dal lato lungo della vara, ma se si sceglie come punto di vista il lato corto dalla parte destra, si riscontrano riferimenti iconografici con il dipinto dello stesso soggetto (1509-1516 ca. St. Florian bei Linz, Augustiner Chorherrenstift) del pittore tedesco, Albrecht Altdorfer fondatore della *Scuola danubiana* contemporaneo di *Albrecht Dürer*.
L'equilibrata composizione del gruppo si sviluppa lungo una linea diagonale che dall'angelo, in posizione più elevata, attraverso Cristo, giunge a Giovanni: la roccia che fa da ambientazione e nello stesso tempo da piano d'appoggio alle figure, sottolinea i due momenti: la preghiera di Gesù e il sonno degli Apostoli.
Gesù, conformemente a quanto riferisce Luca, è poco distante da loro «quasi un tiro di sasso» e prega inginocchiato. L'angelo, venuto dal cielo a confortarlo, è nell'atto di porgergli con la mano sinistra il calice, simbolo della passione, e con la destra la croce, prefigurazione della morte: calice e croce sono due pregevoli manufatti in argento, eseguiti a Trapani nel secolo XVII ((Novara 1992, pp. 59-60; Idem 2010, p. 29-30).
«In preda all'angoscia», dice Luca, Gesù «pregava più intensamente; e il suo sudore diventò come gocce di sangue che cadevano a terra». Il sudore traspare dall'incarnato pallido del suo volto con le pupille rivolte verso l'alto, fisse in quelle dell'angelo: gli sguardi intensi alludono anche al colloquio che intercorre tra loro. La resa fisionomica delle due figure e la ricercatezza dei dettagli, come i muscoli del collo e le mani di Gesù, il doppio mento e i capelli dell'angelo all'indietro, a significare il movimento nell'aria, raggiungono livelli di realismo espressivo più alti rispetto alle altre figure del gruppo. Rendendo quasi estatica la posa di Gesù, lo scultore cerca di far trasparire sulla languida espressione del suo viso, quel momento di grande turbamento che rivela le due nature, quella umana e quella divina. Anche se si è lontani dalla potenza delle estasi barocche della scultura romana, ai fini pietistico-devozionali risultano efficaci il gesto delle braccia allargate, la bocca semiaperta dalla quale si intravedono i denti, la posa delle mani che indica preghiera e rassegnazione.
I tre Apostoli, più in basso, dormono tranquilli sul piano roccioso e non partecipano all'evento; l'ordinata scansione dei piani pone in posizione avanzata Giovanni e più arretrati Pietro e Giacomo le cui figure vengono descritte in modo naturalistico: Pietro, seduto, sostiene il capo con la mano sinistra e fa da vertice allo schema triangolare formato dalle tre statue. Ha la tradizionale fisionomia fissata nel V secolo: un uomo di mezza età, dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato. Giovanni, il più giovane, in primo piano è imberbe, con baffi e capelli lunghi che ricadono a ciocche sulle spalle. Giacomo, fratello maggiore di Giovanni, è riconoscibile per la conchiglia applicata sulla mantellina, simbolo dei pellegrini che si recavano a Santiago de Compostela e che, per comprovare l'avvenuto pellegrinaggio, si spingevano fino al mare di Finistere per raccogliere una conchi-

glia. Ha un viso dai lineamenti gentili e un naso affilato, messo più in evidenza dal forte reclinare indietro del capo. Accurata è la resa ad intaglio delle capigliature e delle barbe; in particolare i capelli di Gesù – a ciocche ordinate e fluttuanti con quelle più lunghe che ricadono sopra le spalle e sul lato destro del collo – assieme alla barba corta bipartita sul mento, sono motivi iconografici comuni ai Crocifissi trapanesi sia coevi che del secolo XVII, ed in particolare al Crocifisso del *Calvario* della chiesa di San Nicola (Novara 2009, p. 110-113), attribuito ad Andrea Tipa (1732-1783).
I personaggi del sacro gruppo vestono tutti lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da fasce colorate con oro zecchino e sono provvisti di un ampio mantello.
Molto ricercati risultano inoltre i drappeggi, ricchi di effetti chiaroscurali. Una nota scenografica aggiunge alla composizione il piano d'appoggio simulante la montagna su cui si svolge l'episodio evangelico, realizzato con il sughero, stesso materiale utilizzato per creare i volumi delle masse muscolari e per modellare la nuvola su cui si erge l'angelo.
Con l'ultimo restauro effettuato da Maria Scalisi nel 2002 (dopo quelli di Antonio Giuffrida nel 1902 e di Giuseppe Cafiero nel 1949) sono riapparsi i decori e le profilature in foglia di oro zecchino che impreziosiscono gli abiti dei cinque personaggi (Li Vigni Tusa 2007, pp. 50-65). A Benvenuto Cafiero si deve la ripulitura del gruppo nel 1989 e l'allargamento e l'indoratura della vara.

4. L'arresto

Gesù, Pietro, Malco, un giudeo, un soldato
Vito Lombardo, 1765
Ceto Metallurgici

Il quarto gruppo processionale sintetizza in un'unica scena due momenti relativi all'arresto di Cristo: la cattura e il ferimento di Malco da parte di Pietro. L'evangelista Giovanni riferisce che Giuda «presa la coorte e le guardie mandate dai capi dei sacerdoti e dai farisei», andò di notte «con lanterne, torce e armi» nell'orto di Getsemani dove Gesù si era recato a pregare con i discepoli (Giovanni XVIII, 3). Non appena le guardie e il tribuno catturano Gesù, Pietro, preso dall'ira nel vederlo arrestare e nel tentativo di difenderlo, sguaina la spada che aveva con sé e colpisce Malco uno degli inservienti del tempio, e dopo averlo stramazzato a terra, gli stacca l'orecchio destro. «Allora Gesù gli disse: Rimetti la tua spada al suo posto, perché chi impugnerà la spada di spada perirà». Secondo Luca, Gesù con un gesto di misericordia, toccò l'orecchio di Malco e glielo riattaccò (Luca XII, 47-53).
La figura di Giuda non è presente nel gruppo processionale che si compone di cinque personaggi: Gesù, una guardia, un tribuno, Pietro e Malco. Gesù, stando al centro, forma un gruppo con il tribuno e la guardia che gli illumina il volto con una fiaccola; Pietro è nell'atto di colpire Malco, già stramazzato a terra.
L'attuale mistero sostituisce dal 1765 l'originario, in gran parte danneggiato per una caduta dei portatori: in quell'anno i consoli dei fabbri, affidatari del «Mistero della prisa», chiesero al governatore della *Compagnia di San Michele Arcangelo* di restaurare il gruppo, perché «distrutto e fracassato da non potere sfilare nella celebre dolorosa processione dei misteri della passione di Cristo Signore» (AST, 8 agosto 1765, not. A. Maurici; Serraino 1980, p. 18). Nell'accettare la richiesta il governatore della Compagnia precisa che «va di patto che i suddetti consoli.... siano tenuti a consegnare alla detta Compagnia tutto quello che resterà del misterio di vecchio, cioè... se di teste, bracci o altro, basta che non restasse cosa di tal misterio vecchio... in potere di loro o altra persona». Questa precisazione ci induce a credere che anche il gruppo preesistente fosse stato eseguito con la stessa tecnica polimaterica. Ottenuta l'autorizzazione i fabbri commissionarono a Vito Lombardo, imparentato con Antonio Nolfo per averne sposato la figlia, la ricostruzione, dopo avere esaminato ed approvato il bozzetto dell'opera da realizzare, presentato dallo scultore. Questi fu incaricato di «formare e travagliare» cinque personaggi, Cristo, San Pietro, il giudeo, il soldato e Malco, riutilizzando per i primi quattro le teste del vecchio mistero, e di rifare interamente la figura di Malco (Serraino 1968, p. 255). Lo scultore avrebbe dovuto comunque «sempre ritoccare» (AST, atto 8 agosto 1765) le quattro teste e consegnare l'opera entro dicembre 1765.
Sulla base di fonti documentarie, il gruppo originario viene riferito da Salvatore Accardi allo scultore Nicolò de Renda (Accardi www.); probabilmente questi è da identificare con il maestro che lavorava anche il corallo e che nel 1628 aveva firmato i capitoli della maestranza e nel 1643-1645 eseguito opere per i Gesuiti (Novara 2003, p. 392; Idem 2006 p. 280).
La scena rappresentata nell'attuale gruppo processionale, sebbene faccia riferimento ad azioni concitate, risulta statica e convenzionale sia per i gesti che per le pose retoriche dei personaggi.

Pietro con il volto corrispondente alla tradizionale iconografia, stempiato ma senza il ricciolo isolato, come in un moto di danza, è nell'atto di librare in alto la spada con il braccio destro, mentre con la mano sinistra va a sfiorare la capigliatura di Malco, in una sorta di contrappunto di gesti che si sviluppano in diagonale ed anche in parallelo con il braccio alzato di Malco: la posa a terra di questi, con la gamba destra sospesa nell'aria, fa intuire una precaria stabilità della figura. Il volto languido di Gesù, forse a causa del rifacimento subìto, è uno dei meno efficaci tra quelli dei vari gruppi, sia per la resa fisionomica che espressiva; meglio riusciti i visi del tribuno che lo incatena e del giudeo che gli illumina con una lanterna il viso, probabilmente tratti da modelli reali, provenienti dai ceti meno abbienti e che, come talvolta avviene in pittura, hanno volutamente i volti sgraziati e aspetto sgradevole, quasi a sottolineare la loro indole turpe e violenta. Nella figura del tribuno, inoltre, la ricerca di movimento scade in una posizione sgraziata, maldestramente accentuata dalla torsione e dal panneggio del mantello.
L'ultimo restauro al quale è stato sottoposto il gruppo risale al 1997 ed è stato effettuato da Elena Vetere.

5. La caduta al Cedron

Gesù, un tribuno, due uomini in armi
Francesco Nolfo (attr.)
fine secolo XVIII
Ceto Naviganti

L'episodio del quinto gruppo processionale è tratto dai Vangeli apocrifi: rappresenta Gesù che, dopo l'arresto avvenuto nell'orto di Getsemani, mentre scalzo viene condotto verso la città per essere portato al Sinedrio, nell'attraversare il fiume Cedron, spinto, inceppa tra i sassi e cade nell'acqua. Erano circa le due del mattino: egli è solo, senza gli Apostoli che, fuggendo, lo hanno abbandonato. Si è così avverato quanto aveva predetto durante la cena del giovedì, e si è adempiuto quanto scritto nell'Antico Testamento: «Percuoterò il Pastore e le pecore saranno disperse». Compongono la scena un tribuno e due uomini in armi, uno dei quali, sia pure brutalmente, si china per sollevare Gesù.
Il gruppo attuale sostituisce l'originario, affidato ai naviganti in epoca imprecisata, verosimilmente nella prima metà del secolo XVII, anche se Serraino riporta la data del 1621 (Serraino 1968, p. 255; Idem 1980, p. 18). Il rifacimento, avvenuto nella seconda metà del secolo XVIII, viene tradizionalmente attribuito a Francesco Nolfo (Ibidem), appartenente alla ben nota famiglia di scultori trapanesi. L'opera è una tra le più interessanti sotto il profilo artistico, sia per la caratterizzazione dei volti dei quattro personaggi – Gesù, un tribuno e due uomini in armi, – sia per la composizione equilibrata che si sviluppa intorno alla figura di Cristo; apprezzabili sono inoltre la descrizione delle vesti, il modo di trattare i panneggi, e la cura per i dettagli decorativi.
Il volto di Gesù, languidamente espressivo, nel suo inclinarsi verso la spalla sinistra secondo l'iconografia barocca del «Cristo doloroso», attraverso lo sguardo intriso di pietà e dolore, denota l'angoscia e la rassegnazione che lo pervade. Nella bottega dei Nolfo era stato collaudato un modello iconografico ben definito del viso patetico e mistico di Cristo, che viene riproposto nei gruppi realizzati da Antonio e dai figli Domenico e Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo oltre che in questo gruppo, ne *La coronazione di spine*, *La sentenza*, *La spoliazione*.
Curata è anche la fisionomia degli altri tre personaggi che compongono la scena. Come spesso avviene in pittura, qui i volti degli uomini che tengono in arresto Gesù, hanno espressioni quasi bestiali e tratti somatici fortemente accentuati; l'aspetto esteriore e le posizioni sgraziate accentuano la cattiveria dei loro gesti e indicano l'indole turpe e violenta. In none di una verità realistica, l'autore del gruppo ha voluto sottolineare, con un brutto neo, le caratteristiche somatiche del giudeo che sta dietro a Gesù, volgarmente denominato *Neli c'a m'budda*, o *Peppi Ceusa*, forse in riferimento al modello reale.
Più gentili le sembianze del tribuno con folta barba ed elmo riccamente decorato, il quale si mostra consapevole del suo ruolo e dell'incarico affidatogli, ma anche attento su quanto sta accadendo; una cura particolare l'autore pone nella posizione naturalistica della figura, la cui mano al fianco implica una lieve torsione e rotazione del corpo; né manca la cura per l'abito di foggia settecentesca e per i calzari, minuziosamente descritti anche nei dettagli decorativi, rimarcati dall'oro zecchino.
Pregevoli ornamenti in argento (fine secolo XIX) addobbano le statue durante la processione: l'aureola di Cristo, dai lunghi caratteristici raggi, il pennacchio dell'elmo e il pomolo del bastone del tribuno, le penne dei due uomini in armi, le tre sciabole, tutti contrassegnati da un veliero, simbolo della Marina Grande.

ossia la categoria dei naviganti d'alto mare, composta dal corpo dei marinai o naviganti per commercio, cui il «Mistero» è affidato (Precopi Lombardo-Novara 1992, pp. 79-87; Novara 2005, pp. 111-113).

Ancora quattro grandi velieri, dipinti, si ritrovano anche sui lati della «vara».
Nel 1999 il gruppo è stato sottoposto a restauro conservativo da Concetto Mazzaglia.

6. Gesù davanti ad Hanna

Gesù, Hanna, due uomini in armi
Ignoto scultore trapanese
fine secolo XVIII
Antonio Giuffrida 1901, Domenico Li Muli 1951
Ceto Fruttivendoli

Comincia con questa scena che rappresenta l'episodio svoltosi nel Sinedrio di Gerusalemme, la serie degli interrogatori ai quali è stato sottoposto Gesù dopo l'arresto. Condotto davanti ad Hanna, membro anziano del Sinedrio, già sommo sacerdote dal 6 al 12 d.C., Gesù viene da questi interrogato sui suoi discepoli e sulla sua dottrina: egli risponde di avere insegnato apertamente nella sinagoga e quindi di chiedere a coloro che lo hanno ascoltato (Giovanni XVIII, 12-14). A questo punto uno dei servitori di Hanna, secondo una tradizione popolare quello stesso Malco cui era stato tagliato l'orecchio da Pietro, dà uno schiaffo a Gesù con la mano destra, dicendo «Così rispondi al pontefice?»; secondo la stessa tradizione popolare, la mano divenne di pietra dopo l'episodio.
Il gruppo processionale a noi pervenuto non è l'originario, affidato nel 1684 ai crudatori e conciatori di pelli, ma il risultato di vari rifacimenti. Il «Mistero» originario «consistente nella figura di nostro Signore Gesù, ed altri quattro personaggi, o siano statue di legname vestiti di tela e colla, toccate in oro con il suo piedistallo» (AST, atto 14 agosto 1788, not. G. di Blasi), nel 1790 fu «in parte riformato ed in parte nuovamente costruito» dopo l'affidamento ai fiorai e fruttivendoli avvenuto nel 1788, come si ricava da un documento d'archivio (AST, atto 23 luglio 1790, not. D. De Luca) nel quale è anche specificato che vennero «fatti alo stesso alcuni ornamenti d'argento....» (Serraino 1980, all. X, p. 39). Nel 1901 Antonio Giuffrida sostituì la statua di Cristo e, dopo gli eventi bellici del 1943, Domenico Li Muli operò un'ultima ricostruzione utilizzando pezzi del precedente mistero e rifacendo i visi dei tre personaggi; mantenne tuttavia la figura di Gesù che, a differenza delle altre, è imbottita di paglia.
Nel 1951 ritornò in processione ma a causa della fragilità dei sostegni di alcune statue, intervennero il restauratore di pupi siciliani Morini ed un tal *Mastro Teo* (Tartaro www.).
Rimane ignoto l'autore dell'opera originaria anche se si sono fatti i nomi di Pietro Ancona e Michele Gramignano, e si è avanzata l'ipotesi che potesse essere la scuola del Milanti, l'ambito culturale nel quale è stata realizzata (Tartaro www.).
La scena che si presenta oggi all'osservatore è composta da quattro personaggi tutti in piedi: a sinistra Gesù tra un giudeo e un soldato, a destra Hanna, quasi a significare, attraverso lo spazio vuoto che li divide, il contrasto tra la stretta osservanza giudaica e il Messia.
Gesù, immobile, con le mani legate dietro la schiena, ascolta Hanna in silenzio e lo fissa negli occhi in attesa di rispondergli «perché interroghi me, interroga quelli che mi hanno ascoltato. Essi sanno quello che ho detto» (Giovanni XVIII, 12-14).
La statua di Hanna, imponente e austera, vestita di abiti sacerdotali con turbante sul capo, è nella posa di chi interroga con severità. Ha un viso corrugato, naso aquilino, sopracciglia ondulate, baffi a volute, barba appuntita, secondo un modello iconografico utilizzato dallo scultore Domenico Li Muli, «epigono della grande stagione degli scultori siciliani tra Ottocento e Novecento» (Scuderi 2002, p. 11; Grasso 1981, p. 205), formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Nel rifare il gruppo, lo scultore adegua il suo linguaggio espressivo, fondamentalmente legato a moduli classici e permeato di naturalismo, alla composizione del precedente mistero e all'iconografia dei personaggi, non rinunciando però a marcare, anche in maniera molto accentuata e nervosa, i lineamenti dei volti duri e segnati dei giudei, facendo trasparire anche la loro indole turpe e malvagia. Severo appare l'atteggiamento di Hanna, posto in posizione sopraelevata rispetto a Gesù, su di un gradino accanto ad una poltrona di tipo barocco, chiare allusioni all'alta carica, all'appartenenza all'aristocrazia sacerdotale e al luogo dove si svolse l'interrogatorio, il Sinedrio, corte di giustizia del popolo di Dio.
La poltrona è stata rifatta dopo il 1943: lo si deduce anche dal confronto con una vecchia foto del primi del secolo scorso, nella quale si vedono una poltrona diversamente decorata e la figura di Hanna più impettita e con la mano destra rivolta verso l'alto.
Durante la processione del Venerdì Santo i personaggi del gruppo vengono impreziositi con ornamenti d'argento, tra cui l'au-

reola e la catena di Gesù (seconda metà del secolo XVIII), il pettorale e la cintura di Hanna (1825), la corazza (1932) del personaggio che con gesto manierato schiaffeggia Gesù e la cui mano viene simbolicamente ricoperta da un guanto d'argento (fine XVIII; Novara 1992, pp. 91-103; Idem 2010, p. 37).
Nel 1998 il gruppo è stato sottoposto ad un restauro conservativo ad opera di Elena Vetere.

7. La negazione

Gesù, Pietro, una serva, un soldato
Baldassare Pisciotta, 1769
Ceto Barbieri e Parrucchieri

Protagonista del settimo gruppo processionale è Pietro che, nella notte inoltrata del giovedì, nel cortile del Sinedrio di Gerusalemme, riconosciuto come compagno di Gesù, prima da una serva e poi da due uomini che stavano vicino al fuoco, per tre volte rinnega di conoscerlo: il gruppo viene denominato nei documenti d'archivio *Divi Petri plangentis*, con riferimento alla lacrima che compare sul volto dell'Apostolo dopo il pentimento per avere negato di conoscere Gesù (AST, atto 1 dicembre 1661, not. G. Lo Monaco, in Accardi www.).
Nel 1769 lo scultore Baldassare Pisciotta venne incaricato dall'Arte dei Barbieri di realizzare *ex novo* il gruppo *La negazione*, loro affidato fin dal 1661. Nell'atto di commissione (15 ottobre 1769, not. B. Renda; Serraino 1968, p. 257) è minuziosamente descritta la tecnica polimaterica cosiddetta del «legno tela e colla» con la quale lo scultore doveva eseguire le statue, secondo il bozzetto preparatorio da lui stesso presentato ai consoli dell'Arte; in «legno cipresso nelle sole teste, braccia, mani, piedi ed in quella porzione di gambe e petto di San Pietro quali dovranno comparire ignudi; tutto il resto», cioè la struttura interna per il fissaggio degli arti e delle parti nude, e per l'ancoraggio alla vara, doveva essere di legno di castagno rivestito di sughero. Le figure dovevano «essere vestite di tela e colla e i vestimenti» trattati con una «prima mano di gesso sazio di colla e sopra esso … il colore»; la lucidatura andava effettuata con olio di lino per i vestiti e con olio di noce per «il colore delle carni». Nell'atto sopraindicato si specifica anche che l'opera doveva essere consegnata dieci giorni prima del Venerdì Santo del 1770. Lo scultore aveva quindi a disposizione circa sei mesi di tempo per realizzare quattro sculture in tela e colla – Gesù, San Pietro, una serva, un soldato – e un gallo «tutto di scultura», ossia tutto in legno. Lo stesso Pisciotta doveva fornire anche la vara «nel suo piano di tavolone di pioppo e nei fianchi e cornici di tavole veneziane, con le convenevoli gaffe di ferro e sue aste di legno castagna dipinte di color piombino; la stessa bara» doveva inoltre «essere fornita di quattro braccieri intagliati e di numero quattro fusti per i fanali» e «nelle sue cornici, braccieri, fusti ed altri ornamenti… essere dorata di mistura e nella parte piana dei fianchi di quel colore richiesto dai Deputati dell'Arte, sopra fondo di argento con qualche fiorame di pittura e d'oro».

Nel realizzare l'opera Baldassare Pisciotta interpreta in modo realistico la scena e la rende viva ed eloquente attraverso i gesti e gli sguardi dei personaggi; dedica inoltre particolare attenzione alla resa dei corpi in movimento, posti «di scorcio», oltre che alla caratterizzazione e alla espressività dei volti. Pietro, facilmente riconoscibile per la consueta iconografia fissata nel V secolo dalla descrizione di Eusebio di Cesarea (III-IV secolo), è un uomo di mezza età dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato, così come lo vediamo nel gruppo *Gesù nell'orto di Getsemani*, attribuito allo stesso Pisciotta; è colto nell'attimo in cui, dopo il diniego, incrocia lo sguardo eloquente di Gesù e, portandosi la mano destra al petto, ha un gesto di contrizione e pentimento. Gesù, nel seguire il soldato che lo tiene legato, fissa Pietro con uno sguardo di compatimento e di perdono, ma non di rimprovero, come per ricordargli l'avverarsi della sua profezia: «oggi, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte» (Luca XXII, 54-62). Pisciotta nel cogliere questi sentimenti fa della figura di Cristo una delle più espressive di tutta la collezione dei «Misteri». Una cura particolare dedica inoltre all'abito e all'armatura del soldato, sia nella foggia che nella decorazione, e ai calzari che indossa, ornati da mascheroni. Nel gruppo è presente anche la serva, una donna intrigante che per prima aveva riconosciuto Pietro, ben definita dal Piscotta nei caratteri fisionomici popolani e nella posa seduta, ruotante nello spazio: le sta vicino un

braciere indicante il fuoco acceso nel cortile del Sinedrio. La presenza del gallo, divenuto attributo di Pietro ed uno dei simboli della passione, ricorda il rinnegamento dell'Apostolo, prima del suo canto, come Gesù aveva predetto.

Nel 2002 il gruppo, fortemente annerito per il fumo dei ceri e la sovrapposizione di molti strati di pittura, è stato restaurato da Maria Scalisi (Li Vigni 2007, pp. 66-83).

8. Gesù davanti ad Erode

Gesù, Erode Antipa, uno scriba, un soldato, un giudeo
Baldassare Pisciotta (attr.)
secolo XVIII (ca. 1782)
Ceto Pescivendoli

Il «Mistero» che nell'ordine processionale occupa l'ottavo posto è stato l'ultimo a far parte della processione, alla quale ha partecipato per la prima volta intorno al 1782, affidato ai molitori, ai quali si sono avvicendate diverse categorie: sul finire del secolo XIX i sensali e i crivellatori di cereali, nel 1949 i dipendenti comunali e nel 1955 i pescivendoli che tuttora lo curano.
La data 1782 si riferisce all'anno della concessione ai molitori della cappella della Beata Vergine della Circoncisione, nella chiesa di San Michele, da parte dell'omonima Confraternita, per la conservazione del «misterium Passionis nostri Iesu Christi in quo ante Erodem Amantissimus noster Redemptor fuit veste alba indutus» (AST, atto 13 settembre, not. A. Venza, in Serraino 1980, p. 40).
Il gruppo, composto da Gesù, da Erode seduto in trono, da uno scriba accusatore, da un soldato e da un giudeo che pone il mantello bianco sulle spalle di Gesù, rappresenta un episodio «minore» nella storia della passione e anche nella Storia dell'Arte.
In occasione della Pasqua ebraica, trovandosi a Gerusalemme il re della Galilea, Erode Antipa (figlio di Erode il Grande che aveva ordinato la strage degli Innocenti), uomo frivolo e assassino del Battista, Gesù viene condotto davanti a lui per ordine di Pilato: questi, domandatogli se fosse Galileo e saputo che era della giurisdizione di Erode, «lo rimise a lui». Luca riferisce che il re, avendo invano sperato di assistere ad un miracolo, di fronte al silenzio di Gesù «col suo esercito lo disprezzò e lo schernì e dopo averlo vestito di bianco lo mandò a Pilato» (Luca XXII, 8-12).
L'opera viene attribuita da Di Ferro (Di Ferro 1830, II, p. 217) a Baldassare Pisciotta, autore documentato del gruppo *La negazione*. La scena è carica di elementi simbolici e reali, e come nei gruppi di Pisciotta, i volti dei personaggi sono molto caratterizzati anche nelle etnie. Da un lato emerge l'effimera regalità di Erode, evidenziata dal trono su cui è seduto che lo pone in posizione sopraelevata rispetto agli altri componenti, oltre che dallo scettro e dalla corona che arricchiscono la statua durante la processione; dall'altro, la regalità divina di Gesù (evidenziata solo dall'aureola) che dignitosamente tace, umilmente collocato più in basso, composto nella posa e sereno nel viso dal quale traspaiono consapevolezza e rassegnazione. Il suo volto ripropone i caratteri fisionomici e la tipologia della capigliatura ad ampie anse parallele, di quello de *La negazione*, opera del Pisciotta. Attento al passo evangelico di Luca (XXII, 8-12), nel gruppo in esame lo scultore mette in evidenza il mantello bianco (il colore delle vesti dei buffoni) – la «veste alba» citata nell'atto del 13 settembre 1782 – attraverso il colore e il chiaroscuro, effetto questo che si ritrova accentuato nel panneggio del vestito di Erode, profilato in oro zecchino. È sicuramente la tecnica della tela e colla che privilegia il pittoricismo delle vesti ma è anche la volontà dell'artista che lo mette in evidenza.
Il gesto dell'indice levato in alto da Erode indica la volontà di conoscenza da parte dell'inquisitore che si considera il solo sovrano e pretende risposte. Interessante la figura dello scriba, curata nell'espressione accusatoria e nell'abbigliamento rispondente al ruolo del quale è simbolo la tavoletta che tiene in mano, un manufatto in lamina d'argento del secolo XIX (Novara 1992, p. 116); la sua barba folta e riccia ricorda quella di Pietro ne *La negazione*. L'autore non manca inoltre di porre attenzione anche sulle espressioni degli altri due componenti la scena: il sorriso ironico del soldato e la grinta plebea del giudeo baffuto, dalla pelle scura.
Il gruppo è stato sottoposto a restauro nel 1997 da Elena Vetere.

9. La flagellazione

Gesù, un soldato, uno sgherro
Ignoto scultore trapanese del secolo XVII
Pietro Croce, 1890 ca.
Ceto Muratori e Scalpellini

Con la flagellazione, nono gruppo processionale, hanno inizio le fasi del supplizio subìto da Gesù nella mattina del venerdì, presso il pretorio di Gerusalemme: legato ad una colonna viene flagellato.
L'episodio, raccontato nei Vangeli di Giovanni, Matteo e Marco, da quest'ultimo è così riferito (XV, 12-15): «Pilato volendo contentare il popolo, liberò Barabba; e dopo aver fatto flagellare Gesù, lo consegnò perché fosse crocefisso».
Il gruppo, affidato ai muratori e marmorari fin dal 1620, ripropone l'iconografia del *Cristo alla colonna*, episodio molto frequente nella Storia dell'Arte, sia nei cicli della passione, sia come scena isolata destinata a suscitare nello spettatore un forte impatto emotivo. Largamente diffuso attraverso stampe devozionali ed incisioni, è stato il tema di famose opere sia scultoree che pittoriche, tra cui vanno ricordate le celebri versioni del Caravaggio.
Se l'iconografia dei due flagellanti risente di un certo tipo di pittura di maniera, in ambito siciliano riconducibile a Simone de Wobreck, autore della *Flagellazione* (1585) del Museo Diocesano di Palermo dalla quale è tratta la posa dei due flagellanti, riferimenti più remoti si possono ritrovare nell'affresco raffigurante la *Flagellazione di Cristo* di Bernardino Luini, dipinto nel 1516 nella chiesa di San Giorgio al Palazzo a Milano. La figura di Cristo del gruppo in esame, eseguita intorno al 1890 da Pietro Croce (1826-1900), sembra invece potersi accostare alla stessa figura de *La flagellazione di Cristo* del Caravaggio, un dipinto ad olio su tela, realizzato tra il 1607 e il 1608 e conservato nel Musée des Beaux-Arts a Rouen; di quest'opera l'artista dipinse un'altra versione, ora conservata al Museo Capodimonte di Napoli. Certamente nell'opera trapanese siamo ben lontani dalla forza espressiva e dal naturalismo delle opere del grande Merisi, ma il movimento di torsione verso destra, la capigliatura, la tensione dei muscoli del collo, la descrizione anatomica del torace rievocano proprio il corpo straziato del dipinto caravaggesco, con la variante delle mani legate e addossate all'addome.
I tre personaggi del gruppo sono disposti sulla pedana lignea in una composizione simmetrica come su di una scena che pone al centro il protagonista, in posizione avanzata rispetto agli altri due personaggi che lo flagellano alle spalle; il soldato con un fascio di rovi e lo sgherro con una frusta hanno volti popolari e sgraziati, e ripetono entrambi, in modo manierato, l'identico gesto del braccio sollevato per colpire. Il giudeo è rappresentato nell'atto di chi, per raccogliere maggiore forza, fa ruotare il torace e spinge in alto le braccia prima di colpire; è un gesto violento ma che perde efficacia per il volto e lo sguardo del personaggio rivolti altrove, forse per non vedere lo strazio di Gesù. L'attenzione dell'osservatore viene attratta dal corpo nudo di Cristo, posto in primo piano, che legato ad una colonna, rivestita d'argento durante la processione, si piega sotto i colpi delle percosse e per il dolore delle ferite. La colonna è l'elemento iconografico che contraddistingue questo episodio; intera o a metà, come nel gruppo trapanese, è sempre presente sia in pittura che in scultura: si ricordano, in ambito siciliano, *La flagellazione* (1638-1639) del pittore fiammingo Matthias Stom, custodita nell'Oratorio del Rosario attiguo alla chiesa di San Domenico a Palermo e il più tardo *Cristo alla colonna* (prima metà del secolo XVIII) in pietra incarnata, tipicamente locale, attribuito a Giacomo Tartaglio, nel palazzo vescovile di Trapani (Vadalà 2009, p. 76).
Sulla statua di Gesù del gruppo in esame, realizzata in legno gessato con il solo perizoma in tela e colla, Pietro Croce, scultore, stuccatore e pittore ericino, di formazione accademica orientata verso il neoclassicismo, indugia nella descrizione naturalistica del corpo sofferente; Gesù che ha un viso allungato e gli zigomi sporgenti, sebbene appesantito nelle forme, risulta patetico per la resa realistica di taluni particolari quali le ferite e il colore rosso del sangue che ne fuoriesce.
Al Croce, autore anche del Cristo de *L'ascesa al Calvario*, opera sostituita nel 1903 dall'attuale (v. scheda infra), nel 1890 venne dato incarico di restaurare il gruppo, danneggiato in seguito ad una rovinosa caduta dei portatori all'ingresso della chiesa di San Nicola.
Un altro intervento di restauro è stato effettuato nel 1966 da Giuseppe e Benvenuto Cafiero; nel 1987 un restauro conservativo per mano di Angelo Cristaudo ha restituito alle statue i colori originari.

10. La coronazione di spine

Gesù, un soldato, un tribuno, un giudeo
Antonio Nolfo, 1764
Ceto Fornai

Nei vari momenti del supplizio subìto da Gesù presso il pretorio di Gerusalemme nel mattino del venerdì, alla flagellazione segue la coronazione di spine. I soldati di Pilato, «spogliatolo gli misero addosso un manto rosso; e, intrecciata una corona di spine, gliela misero in capo, e gli posero una canna nella destra. E piegando il ginocchio davanti a lui, lo schernivano dicendo: Salute, o re dei Giudei» (Matteo XXIII, 27-29).

La scena rappresentata nel decimo gruppo processionale dei «Misteri», *La coronazione di spine*, è composta da quattro personaggi: Gesù seduto, un soldato con armatura che gli pone sul capo la corona di spine, un centurione che dà ordini e sorveglia, un giudeo che per scherno, inginocchiato davanti a lui, lo deride con gesti ingiuriosi.

Il gruppo originario, affidato nel 1632 a fornai e mugnai, nel 1764 fu sostituito dall'attuale «poiché il vecchio era in stato da non potersi rimediare e ristorare, … e ristorandosi alla meglio, si perderebbe lo stesso per causa dell'antichità e vecchiaia» (AST, atto 16 febbraio 1764, not. D. Adragna, in Accardi www.). I consoli della categoria, dopo avere esaminato ed apprezzato il modello in creta presentato da Antonio Nolfo, diedero incarico al «perito scultore» di eseguire il gruppo, specificando però di variare la posizione dell'*ingiuriante* rendendola uguale a quella del vecchio mistero. Il Nolfo accetta di rifare ex novo quanto richiestogli, «magistrevolmente, secondo… duratura e decoro» e «senza mai levar mano», in modo da consegnare l'opera finita prima della processione del Venerdì Santo che, in quell'anno, ricadeva il 25 aprile. Non sappiamo se lo scultore riuscì a rispettare i tempi di consegna, considerato che ricevette il saldo dell'opera due anni dopo, nel luglio 1766, assieme al pagamento di tre libbre d'oro zecchino, impiegato per indorare le vesti dei personaggi e per sei pennacchi (AST, atto 17 luglio 1766, not. D. Adragna, in Accardi www.).

Il gruppo attuale è stato ricostruito dopo gli eventi bellici dell'ultimo conflitto mondiale, da Giuseppe Cafiero che ha riutilizzato i pezzi del precedente mistero e rispettato la composizione e l'iconografia dei personaggi.

La scena, pur configurandosi ispirata ai modelli della pittura realistica seicentesca di derivazione caravaggesca, risulta statica e convenzionale ed ogni singola figura, sebbene variamente atteggiata ed intenta ad assolvere il proprio ruolo, recita la sua parte indipendentemente dagli altri personaggi. Lo scultore tuttavia, nell'accomunare l'aspetto tragico della coronazione di spine a quello triviale dei gesti del giudeo dalla grinta plebea, che inginocchiato davanti a Gesù lo schernisce con gesti ingiuriosi, ha cercato di far trasparire sui volti i sentimenti dei personaggi: dolore e rassegnazione in Gesù, indifferenza e crudele ironia nel viso arcigno e affilato del tribuno e in quello del soldato, derisione nel giudeo dal caratteristico copricapo a turbante.

La figura del cosiddetto *ingiuriante* trova riferimenti iconografici nello stesso soggetto presente nell'affresco di Bernardino Luini *Incoronazione di spine*, eseguita nel 1516, nella chiesa di San Giorgio al Palazzo a Milano, del quale ripete la posizione e l'atto di eseguire i medesimi gesti volgari con la mano e con la lingua. Per il volto di Gesù, Antonio Nolfo utilizza il modello iconografico definito nella sua bottega e riprodotto anche nei gruppi realizzati dai figli Domenico e Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo nei gruppi *La caduta al Cedron*, *La sentenza*, *La spoliazione*, ma anche nel corpo morto di Cristo nell'urna.

Durante la processione trapanese, la statua di Cristo è ornata da una corona di spine in argento (metà secolo XVIII) eseguita dall'argentiere Michele Tombarello secondo l'iconografia consueta che la vuole formata da tralci di pianta spinosa (Novara 1992, p. 126); la simbolica canna, data a Gesù per schernire il suo potere, nel 1985 è stata trasformata dall'estro popolare in un ramo di ulivo d'argento (Ibidem, p. 131).

L'opera ha subito un intervento di restauro nel 1890 per mano di Pietro Croce e dopo la ricostruzione di Giuseppe Cafiero, avvenuta nel 1947, Maria Scalisi ha effettuato il restauro conservativo nel 2002 (Li Vigni 2007, pp. 85-99). Il «mistero» in esame fu preso a modello da Domenico Nolfo che nel 1770, per la Venerabile Compagnia della Pietà di Monte di San Giuliano, eseguì i quattro personaggi de *La coronazione di spine* dei Misteri di Erice (v. infra), con la stessa tecnica polimaterica e ripetendo la composizione e l'iconografia dei personaggi del gruppo trapanese (Accardi www.).

11. Ecce Homo

Gesù, Pilato, un soldato
Ignoto scultore trapanese
prima metà del secolo XVIII
Ceto Calzolai e Calzaturieri

«Ecco l'uomo che avete accusato, nel quale non trovo colpa, e che tuttavia ho fatto punire come se fosse colpevole … Posso infine liberarlo!» (Giovanni XIX, 4-7) dice Pilato, mostrando alla folla Gesù, beffardamente vestito come un re, con una corona di spine, un mantello rosso ed una canna in mano, alludente allo scettro. Ma la folla, i sacerdoti e le guardie gridano *Crucifige! Crucifige!*

L'episodio dell'*Ecce Homo*, frequentemente rappresentato nei cicli della passione di Gesù, ha il valore di una scena plateale nella quale Pilato, che ne è il protagonista, offre alla folla l'immagine di un Cristo caricaturalmente abbigliato da re: alla sontuosità degli abiti del prefetto romano della Galilea (26-36 d.C.) che ha un gesto quasi di persuasione nei confronti della folla, fa da contrasto la nudità del figlio di Dio fattosi uomo e rappresentato nell'afflitta posa della vittima sacrificale, con le mani legate tramite la corda tenuta dal soldato e con il volto dall'espressione dolorante, bagnato dal sangue delle ferite provocate dalla corona di spine.

Il gruppo statuario di Trapani, che occupa l'undicesimo posto nell'ordine processionale, fu concesso alla categoria dei calzolai presumibilmente intorno al 1629. L'autore del gruppo originario è ignoto. Giuseppe Maria Di Ferro attribuisce a Giuseppe Milanti (1658- ?) la paternità dell'opera (Di Ferro 1830, III pp. 174-175). Se accettiamo l'anno 1629 come data di affidamento del mistero e l'attribuzione al Milanti, considerando che lo scultore visse nella seconda metà del secolo XVII, dobbiamo ritenere che egli rifece il gruppo. L'opera che oggi ammiriamo è stata tuttavia restaurata nel 1757 da Baldassare Pisciotta che eseguì, su commissione dei consoli dei calzolai, lavori di sistemazione e ridipintura delle tre statue (Accardi www.), oltre che il disegno di una nuova vara.

Il modo sommario di trattare l'anatomia del corpo nudo di Cristo, tutto in legno, che si sviluppa su una linea ondulata, sembra allontanarsi dalla descrizione dei muscoli e dalla componente realistica che caratterizza le opere del Milanti, al quale con certezza può riferirsi il *Crocefisso* della chiesa del Carmine di Trapani, firmato e datato 1697 (Menna 2009, p. 106). Il viso allungato, l'espressione del volto, i polsi incrociati e legati, la posa delle gambe – la destra avanti e la sinistra indietro – orientano invece la statua verso il *Cristo alla colonna* in pietra incarnata (metà secolo XVIII), custodito presso il palazzo vescovile di Trapani, in passato attribuito ad Andrea Tipa, ora più verosimilmente riferito a Giacomo Tartaglio (1678-1751; Vadalà 2009, pp. 118; Idem 2009a, p. 76).

Molto caratterizzati sono i volti degli altri due personaggi: Ponzio Pilato e l'arcigno soldato con corazza. Curato e attentamente descritto è anche il loro abbigliamento: un copriabito smanicato che lascia in evidenza l'ampia tunica a maniche rigonfie e ornata di fregi dorati per la figura di Pilato con turbante orientale, ed una divisa militare provvista di corazza, per il soldato con elmo. Sul corpo nudo di Gesù spiccano invece il mantello rosso, simbolo di regalità beffarda, e il perizoma bianco, entrambi in tela e colla. È stata forse la presenza della folta e lunga barba sul viso di Pilato, qui come ne *La sentenza*, ad avere indotto Fortunato Mondello (1901, ms. 313 BFTp) a trovare somiglianza tra le due statue di Pilato e il Dio Padre di Domenico La Bruna (1699-1763), nella tela della cattedrale di San Lorenzo di Trapani, figura certamente più possente e dinamica rispetto ai due Pilato, avvolta in ampi e mossi panneggi dai caratteri rococò.

L'elemento che caratterizza questo «Mistero» è la balaustra d'argento, realizzata nel 1881 dal trapanese Giuseppe Parisi, che allude al balcone, simbolo della presentazione di Gesù al popolo, fatta dal pretorio di Gerusalemme, vicino ad una torre della fortezza Antonia.

Alla platealità della scena ben si confà la scenografia del balcone, per dimensioni, il più grande fra gli ornamenti dei «Misteri», che, come indica l'iscrizione, «Giuseppe Parisi costruì e cesellò l'anno 1881» (Novara 1992, p. 136; Idem 2010, p. 38). Finemente lavorato a sbalzo e cesello con motivi decorativi neoclassici, reca i simboli dell'eucaristia: le spighe e l'uva, alludenti al corpo e al sangue di Gesù Cristo.

Nel 1987 il gruppo scultoreo è stato sottoposto a restauro da Angelo Cristaudo.

12. La sentenza

Gesù, Pilato, un soldato, un tribuno, un servo
Domenico Nolfo, 1772
Ceto Macellai

Nella mattinata avanzata del venerdì, Pilato dopo i vani tentativi di salvare Gesù, sedutosi in tribunale, «prese dell'acqua e si lavò le mani dinanzi al popolo dicendo: Io sono innocente del sangue di questo Giusto» (Matteo XXVII, 17-24).
L'episodio viene descritto attentamente nel dodicesimo gruppo processionale dei «Misteri» di Trapani, *La sentenza*, dallo scultore Domenico Nolfo (1730-1782), figlio di Antonio, che oltre ai due protagonisti, Gesù e Pilato, raffigura altri tre personaggi, la cui presenza è necessaria ai fini di illustrare la scena: un tribuno che reca in mano la targa (d'argento secolo XIX) con la sentenza per cui Gesù viene condannato, INRJ (*Iesus Nazarenus Rex Judeorum*), un soldato che lo tiene legato e un servo che porge a Pilato la bacinella per lavarsi le mani.
Il Nolfo nel febbraio 1772 ricevette dai consoli dei beccai e dei bucceri un incarico per così dire «a breve termine» per la realizzazione del gruppo, il penultimo ad essere aggregato alla processione, dovendo consegnare il «mistero… terminato, idoneo ad uscire nel Venerdì Santo» dello stesso anno (AST, atto 20 febbraio 1772, not. M. Rosselli, in Accardi www.). Nell'atto di commissione sono inserite precise indicazioni alle quali lo scultore deve attenersi per la realizzazione dei cinque personaggi: «il Presidente Pilato, seduto pro tribunali, con sedia dorata e intagliata di mestura, un paggio che gli pone per lavarsi le mani con moffetta all'uso pure intagliata e dorata di mestura, Misandro nobilmente vestito, Nostro Signore ignudo ed un soldato, che lo custodisce d'armi bianco vestito» (Ibidem). Le statue inoltre dovevano «avere l'ossatura di castagna tonda di mezzo girello, mani, piedi, e testa di cipresso, sovaro solamente per conturnare, tela, e colla di carnazzo di sieri, passati a due mani il colore ad oglio di lino, e a due mani l'incarnatura ad oglio di noce, la guarnitura d'oro zecchino, li paralumi corrispondenti pella cera intagliati, e dorati di mistura, bara ed assi capaci a condursi detto mistero sulle spalle» (Ibidem). Evidentemente Domenico Nolfo doveva realizzare anche la struttura lignea della bara e le assi per il trasporto a spalla.
Nell'attuale gruppo manca la figura di Misandro, uno dei maggiori accusatori di Gesù assieme al sacerdote Nizech, ora sostituita da un soldato.
La scena, affollata di figure a causa di un ravvicinamento per la sostituzione della vara avvenuta alla fine degli anni '20 del XX secolo, offre una interpretazione realistica dell'episodio rappresentato che si configura, sia pure in modo convenzionale e retorico, attraverso le gestualità, le pose e le espressioni dei personaggi. Cristo in primo piano, ancora con le mani legate e con lo scettro di canna, la corona di spine e il rosso mantello – beffardi simboli regali – è raffigurato nell'afflitta posa della vittima sacrificale, con il corpo tutto di legno, anatomicamente curato. Nel raffigurare il volto di Cristo, Domenico Nolfo utilizza quel modello iconografico ben definito nella bottega di famiglia e riprodotto anche nei gruppi realizzati dal padre Antonio e dal fratello Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo nei gruppi *La caduta al Cedron*, *La coronazione di spine*, *La spoliazione*, ma anche nel corpo morto di Cristo nell'urna. Pilato, come prefetto della Galilea, veste gli abiti che il suo ruolo gli impone, descritti nei particolari: un mantello bordato di frange dorate, una tunica stretta a vita da una fascia e ornata da fregi dorati che in processione vengono ricoperti da ornamenti d'argento di gusto barocchetto, un copricapo orientale a turbante, che gli avvolge la testa. Curata nei particolari descrittivi e ricca di effetti pittorici è la divisa del tribuno con elmo dai decori rocaille, e che, appoggiato ad un bastone, tiene in mano la sentenza: degne di nota sono la sua spada con guaina e la bandoliera di cui è dotato in processione, manufatti pregevolissimi di argenteria trapanese del secolo XVIII (Novara 1992, 143-157; Idem 2010, pp. 37-38). Quello che rafforza il significato della scena è il bacile, tenuto in mano dal servo, che allude al simbolico gesto di Pilato di lavarsi le mani: un pregevole oggetto di argenteria trapanese (1794), rispondente alla tipologia a forma ellittica sagomata, largamente diffusa nel Settecento sia per uso liturgico che domestico (Novara 1992, p. 147; Idem 2010, p. 38).
Nel 1995 il gruppo è stato sottoposto a restauro da Concetto Mazzaglia.

13. L'ascesa al Calvario

Gesù, un centurione, uno sgherro, Simone Cireneo, la Veronica
Ignoto scultore trapanese del secolo XVII
Pietro Croce, fine secolo XIX; Antonino Giuffrida, 1903
Ceto Popolo

L'Ascesa al Calvario, tredicesimo gruppo processionale dei «Misteri», si compone di cinque personaggi: Gesù che «portando la sua croce», attraverso un sentiero in salita si avvia «verso il luogo del Cranio, detto in ebraico Golgota» (Giovanni XIX 17); Simone Cireneo, l'uomo incontrato dai soldati all'uscita da Gerusalemme e costretto «a portare la croce di Gesù» (Matteo XXVII, 32); un centurione che precede Gesù e lo tiene in catene; uno sgherro che infierisce su di Lui frustandolo con un ramo spinoso; Veronica, la pia donna che gli porge un panno per asciugare il sudore, le lacrime e il sangue dal volto che vi rimarrà miracolosamente impresso.

L'episodio, brevemente narrato nei Vangeli canonici (Matteo XXVII, 31-34; Marco XV, 20-23; Luca XXIII, 26-33; Giovanni XIX, 17-18) è uno dei soggetti che, prima della definizione delle stazioni della Via Crucis nel XVIII secolo, ebbe larga diffusione nella Storia dell'Arte stimolando la fantasia degli artisti e la pietà popolare: da Giotto a Simone Martini, da Albrecht Dürer a Pieter Bruegel, da Raffaello a Rubens, tanti artisti si sono cimentati nel rappresentare l'episodio, molto toccante, anche con l'inserimento di scene e personaggi non contemplati nei Vangeli, come ad esempio la figura della Veronica, derivante da una tradizione medievale. Va inoltre ricordato che per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo di Palermo, Raffaello aveva dipinto tra il 1516 e il 1517 *Lo Spasimo di Sicilia*, un'opera ora conservata al Museo del Prado, che tanta influenza ebbe sulla pittura e scultura pietistico-devozionale dei secoli XVII e XVIII in Sicilia.

U' Signori ca cruci 'ncoddu come popolarmente viene definito il gruppo trapanese, fu affidato nel 1612 dalla *Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo*, alla Compagnia dei «poveri iurnatari», affinchè a proprie spese ne curasse l'abbellimento e l'uscita in processione; nel 1620 passò ai bottai che lo ebbero fino al 1772, anno in cui subentrarono i fruttivendoli; successivamente fu l'intero popolo a curarlo e portarlo in processione.

È questo il «Mistero» più venerato dai trapanesi ed uno dei più grandi; l'opera, espressione dell'arte devozionale-barocca, risente molto dei rifacimenti e dei vari restauri subiti nel corso di quattro secoli, che la rendono stilisticamente disomogenea; tuttavia vi si possono ravvisare accenti drammatici e realistici, confacenti alla «poetica» dei secoli XVII e XVIII.

Resta ignoto l'autore, anche se per l'originario gruppo si è fatto il nome di Nicolò de Renda (Accardi www.): questi potrebbe essere identificato con il maestro che lavorava anche il corallo e che nel 1628 aveva firmato i capitoli della maestranza e nel 1643-1645 aveva eseguito opere per i Gesuiti (Novara 2003, p. 392; Idem 2006, p. 280).

Si presume che lo scultore avesse composto la scena con sole tre figure (Accardi www.), alle quali, in un secondo tempo ed in seguito ai vari affidamenti, furono aggiunte probabilmente le due poste in primo piano: la Veronica e lo sgherro. Se si esclude la toccante figura di Gesù, realizzata da Antonio Giuffrida nel 1903 in sostituzione della precedente di Pietro Croce (v. scheda infra), il personaggio che merita più attenzione è la Veronica, umanissima nel viso, curata nell'abbigliamento e nella capigliatura, anche se sottoposta a rimaneggiamenti nell'abito.

La composizione, impostata su di un ideale quadrilatero, manca di correlazione tra figura e spazio e tra le singole figure e il gruppo; nella parte mediana, sulla roccia simulata dal sughero che aggiunge una nota paesaggistica alla scena, si trova la figura di Cristo stramazzata a terra, come la vittima sacrificale, l'*Agnus Dei*, con l'espressione mite e lo sguardo rivolto al cielo. In primo piano si ritrovano la Veronica, inginocchiata nel porgere il panno per asciugare il volto di Gesù, e lo sgherro seminudo che lo sferza e incalza; più arretrati il piccolo centurione romano, in posa convenzionale e priva di correlazione con lo spazio e Simone Cireneo che, nel sostenere la parte bassa della croce e dare sollievo a Gesù, si pone sulla diagonale che attraversa tutta la composizione, da sinistra a destra, e si sviluppa verso l'alto, segnata dal braccio lungo della croce. I tre personaggi maschili hanno volti popolari e in none di una verità realistica compare sul viso del centurione un lungo e sgradevole porro. Forti cromie fanno risaltare i calzoni dello sgherro che mette in mostra le parti nude del corpo, pesantemente tornite: la sua posa di spalle fa riferimento allo stesso soggetto dello *Spasimo* di Raffaello e di certa pittura di maniera.

Nel 1989 Benvenuto Cafiero ha effettuato un'opera di ripulitura con la rimozione di vari strati di vernice depositati sulle statue; successivamente, nel 1995, Concetto Mazzaglia ha sottoposto il gruppo ad un restauro conservativo.

In occasione della processione le statue vengono addobbate con pregevoli manufatti di argenteria trapanese. Opera di alta qualità per fattura, eleganza e raffinatezza di ornato è la grande croce, eseguita da uno dei più stimati ed apprezzati argentieri del XVIII secolo, Ottavio Martinez che nel 1775 eseguì anche le else a testa d'aquila e i puntali delle sciabole destinate a Simone Cireneo, allo sgherro e al centurione (Novara 1992, pp. 168-174; Idem 2010, p. 34); la corazza di quest'ultimo è stata invece realizzata da Michele Tombarello, esperto argentiere della seconda metà del secolo XVIII (Novara 1992, p. 161-164; Idem 2010, p. 35).

14. La spoliazione

Gesù, due soldati, un giudeo
Domenico Nolfo, 1772
Ceto Tessili e Abbigliamento

L'episodio rappresentato nel quattordicesimo gruppo, la spoliazione cui fu sottoposto Gesù prima della crocifissione, anche se non espressamente raccontato, viene indicato nei vangeli canonici: Matteo riferisce che «quando ebbero finito di beffeggiarlo … lo rivestirono delle sue vesti, quindi lo portarono per crocifiggerlo» (Matteo XXVII, 31). Il *Denudamento di Cristo*, come più comunemente viene denominato l'episodio, fa parte dei preparativi per la crocifissione avvenuta nel luogo delle esecuzioni, sul monte Calvario, appena fuori le mura di Gerusalemme.
Nell'opera trapanese Gesù veste soltanto la tunica di colore blu, senza il mantello rosso che gli era stato posto sopra le spalle per beffarda parodia dei manti degli imperatori di color porpora.
La scena è composta da quattro personaggi: Gesù in piedi, due soldati ed un giudeo al quale, nel momento in cui sta per compiere l'atto di strappare la veste di dosso a Gesù, cadono per miracolo i suoi abiti lasciandogli il corpo seminudo.
Il gruppo è stato eseguito dallo scultore Domenico Nolfo (1730-1782) nel 1772 per i venditori di fiori e frutta che lo ebbero affidato proprio in quell'anno. La commissione si ricava dall'atto di pagamento in favore dello scultore, avvenuto nel 1777 (AST, atto 4 aprile 1777, not. M. Rosselli, in Accardi www.), per la prestazione d'opera e per il materiale impiegato nella realizzazione del mistero «dello spoglio del nostro redentore Gesù Cristo pria d'essere alzato in croce con numero tre Giudei e colla sua Bara»
Il viso di Cristo, dall'espressione mite e sofferta, alludente alla simbologia dell'*Agnus Dei*, la vittima sacrificale, corrisponde a quel modello iconografico ben definito nella bottega dei Nolfo, che verrà riprodotto nelle sculture realizzate da Antonio e dai figli Domenico e Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che si ripete nei gruppi *La caduta al Cedron*, *La coronazione di spine*, *La sentenza*, ed anche nel corpo morto di Cristo nell'urna. Ne *La spoliazione* Domenico si sofferma a descrivere l'anatomia di quella porzione del torace di Cristo, messo in mostra dalle vesti che stanno per essergli strappate. Secondo una tradizione popolare, nel raffigurare il giudeo che toglie i vestiti a Gesù, lo scultore si servì come modello dell'aiutante-boia presente a Trapani in quegli anni, denominato *Setticarini*, come a voler sottolineare la crudeltà di quel mestiere paragonandola a quella di chi spogliò Gesù: particolare attenzione viene posta nella resa del personaggio, destinato ad essere osservato anche di spalle, e nella caratterizzazione del suo volto simile ad una caricatura. Lo scultore si compiace infatti di marcarne i lineamenti plebei e sgraziati, di modellare beffardamente i lunghi e folti baffi ondulati, simili alle poche ciocche di capelli presenti solo sulla nuca e sulle tempie che rendono più evidente la calvizie della restante parte del capo. Anche i due soldati hanno volti popolari e, in nome di una verità realistica, sul naso del soldato che spoglia Gesù compare un grosso neo; entrambi portano elmi intagliati nel legno e con decori e volute barocchi, orientati verso il rococò. Il soldato in primo piano con il gesto delle mani allude all'attesa di avere la veste che sarà poi giocata ai dadi. Secondo Giovanni (XIX, 23-24) «i soldati poi, quando ebbero crocifisso Gesù, presero le sue vesti e ne fecero quattro parti, una per ciascun soldato, e la tunica. Ora quella tunica era senza cuciture, tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo. Perciò dissero tra loro: Non stracciamola, ma tiriamo a sorte a chi tocca».
Una nota paesaggistica aggiunge alla composizione il piano d'appoggio in sughero simulante la roccia: il gruppo scultoreo è collocato sull'originaria «vara», eseguita dallo stesso Nolfo che vi scolpì quattro barocche testine alate, su ciascuno dei quattro angoli.
Intorno al 1788 il gruppo fu affidato ai bottai; dal 1966 è curato dalla categoria Tessili e Abbigliamento che nel 1990 l'ha arricchito di una croce d'argento, disegnata da Annamaria Vario e realizzata dall'argentiere palermitano Antonio Amato.
Il «Mistero» è stato più volte restaurato: nel 1902 da Antonio Giuffrida, nel 1989 da Benvenuto Cafiero che ha effettuato un'opera di ripulitura e nel 2003 da Maria Scalisi che ha curato il restauro conservativo.

15. La sollevazione della croce

Gesù, un tribuno, un centurione, due giudei
Domenico Li Muli, 1956
Ceto Falegnami, Carpentieri, Mobilieri

Nell'ora terza del venerdì (le nove del mattino), sul monte Calvario, Gesù viene crocifisso (Marco XV, 22-27).
L'episodio della crocifissione, non espressamente descritto nei Vangeli, è stato nella Storia dell'Arte, soprattutto in pittura, interpretato con diverse varianti ed anche diversamente denominato. *La sollevazione della croce*, come viene definito il quindicesimo gruppo processionale, ovvero *lo misterium che si mette in croce lo Christo* (AST, 23 aprile 1620, not. M. Castiglione, in Serraino 1980), fu affidato nel 1620 ai falegnami che tuttora lo curano assieme a carpentieri, carradori e mobilieri.
Al comando di un barbuto tribuno, la croce viene innalzata per raggiungere la posizione verticale, sospinta da un centurione, mentre un giudeo tira le corde. Gesù è inchiodato mani e piedi al legno del martirio: il suo volto, piegato verso il braccio destro della croce e irrigato di sangue, porta i segni delle ferite provocate dalle spine della corona.
Il motivo della condanna è riportato nel cartiglio d'argento contenente l'iscrizione I.N.R.I. (*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*).
L'attuale gruppo sostituisce l'originario, di autore ignoto, distrutto durante gli eventi bellici del 1943; della ricostruzione fu incaricato lo scultore Domenico Li Muli (1902-2003) il quale eseguì un «Mistero» che partecipò alla processione soltanto nel 1951, in quanto non ritenuto idoneo perché dissimile dall'originale (vedi scheda infra); nel 1956 lo stesso scultore rifece l'opera, utilizzando le parti recuperate dalle macerie.
Molto critico è Fortunato Mondello nei confronti del gruppo originario considerato opera mediocre «uno de' primi cinque costruito, non mica da un artista ma piuttosto da un dilettante..,...Che non abbia alcun pregio d'arte, mel dimostrano i suoi personaggi, freddi, inoperosi nell'azione dell'episodio. Anzi, parer mio, il Gruppo trovasi in piena lotta cogli elementi della tecnica, sia per l'espressioni, sia per le proporzioni, sia per le movenze della circostanza. Il Cristo in croce, nulla ci richiama al pensiero, non ci commuove nell'animo...» (Mondello BFTp, ms. 313, 1901).
Domenico Li Muli, epigono della grande stagione degli scultori siciliani tra Ottocento e Novecento (Scuderi 2002, p. 11; Grasso 1981, p. 205), formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, nel rifare il gruppo, fu costretto a moderare il suo linguaggio espressivo fondamentalmente legato a moduli classici e permeato di forte naturalismo; pur rispettando la composizione del precedente mistero e l'iconografia dei personaggi non rinunciò però a marcare, anche in maniera molto accentuata e nervosa, attraverso forti contrasti chiaroscurali i lineamenti dei volti duri e segnati dei giudei, facendo trasparire la loro indole turpe e malvagia. Atteggiamento meno violento ha il tribuno che con il gesto della mano destra incita a sollevare la croce, anche per il motivo che la statua è formata da parti riutilizzate del vecchio «Mistero».
Sul volto di Cristo, fortemente plastico e pervaso di naturalismo, Li Muli fa trasparire invece la sofferenza dell'uomo inchiodato mani e piedi, nella fase dolorosissima in cui la croce viene sollevata.
Tutte le figure del gruppo risultano inoltre ben correlate sia tra di loro che con lo spazio.
Un particolare curioso emerge dai ricordi di Agostino Occhipinti (Tartaro www.): «il Prof. Domenico Li Muli adirato perché il primo non era piaciuto, la realizzò con poca voglia convinto come era che la prima opera era di ottima fattura artistica. Tanto era scocciato che nel realizzare l'ultimo personaggio (il giudeo), prese un paio di suoi vecchi calzoni e modellandoli con la colla ne fece i pantaloni, lo stesso per la giacca che altro non è che il suo camice di lavoro».
Da notare inoltre che nel libretto *Venerdì Santo Processione dei Misteri*, curato dall'Ente Provinciale per il Turismo di Trapani nel 1955, viene pubblicato il «Bozzetto del Gruppo "La Crocifissione" ricostruito dal prof. Li Muli» e non la foto, come per gli altri gruppi: ciò attesta che nel 1955 l'opera era ancora in fase di realizzazione.
Il gruppo è stato sottoposto a restauro conservativo nel 1999 ad opera di Concetto Mazzaglia.

16. La ferita al costato

Gesù, Maria, Giovanni, Maria Maddalena, un centurione
Domenico Nolfo, 1771
Ceto Funai, Pittori e Decoratori

La ferita al costato conclude in maniera dolorosa e drammatica gli episodi relativi alla passione di Gesù: nell'ora nona del venerdì, alle tre del pomeriggio egli infatti spirò (Marco XV, 34-37) ed «uno dei soldati gli forò il costato con una lancia, e subito ne uscì sangue e acqua» (Giovanni XIX, 34), segno che la morte era avvenuta. Nei Vangeli canonici non è riportato il nome del soldato ma secondo la tradizione cristiana fu Cassio Longino il cui nome si ritova invece nella versione apocrifa degli atti di Pilato. Sotto la croce, nel gruppo processionale dei «Misteri» di Trapani, stanno in piedi Maria e l'Apostolo prediletto Giovanni, l'unico fra i discepoli a non abbandonare Gesù e a rimanere presso la croce fino alla sua morte; Maria Maddalena è invece in ginocchio, alla destra di Gesù, e rivolge lo sguardo verso Longino, in primo piano, rappresentato nell'atto di vibrare il colpo di lancia nel costato di Gesù, quella lancia che diventerà uno dei simboli della passione.

La presenza di Longino nel gruppo è espressamente indicata in un atto del 1771 (AST, atto 6 giugno 1771, not. M. Rosselli, in Accardi www.) nel quale si riporta anche il nome del soldato.

Il «Mistero», fin dal 1620 affidato a canapai e funai, fu ricostruito ex novo nel 1771 (Ibidem) da Domenico Nolfo (1730-1782) al quale la storiografia locale, pur in assenza di riscontri documentari, ha affiancato il fratello Francesco; nel 1949, dopo gli eventi bellici che lo distrussero, fu rifatto da Giuseppe Cafiero che riutilizzò le parti recuperate dall'opera precedente.

Nell'attuale gruppo che ricalca fedelmente la composizione dell'originario, l'iconografia della rappresentazione è corrispondente a quella tradizionale del «Calvario», termine con il quale si intende in scultura una composizione formata dal Crocifisso, da Maria, Giovanni, Maria Maddalena e da altri personaggi, collocati ai piedi della croce, iconografia che in ambito siciliano trova riferimenti nei *Calvari* palermitani di Giacomo e Gaspare Serpotta. Una traduzione in piccolo dell'episodio, con i soli dolenti senza Longino, si ha nel *Calvario* in alabastro bianco e alabastro rosa, di collezione privata di Catania, attribuito al trapanese Andrea Tipa (1725-1766; Bongiovanni 2003, p. 185-186).

L'attuale figura del Cristo, parzialmente rifatta da Cafiero, ricalca l'iconografia classicistico-barocca del Cristo morto, con il corpo nudo, leggermente incurvato e allineato sull'asse della croce; curato nella resa anatomica del torace e degli arti inferiori e superiori, ha il capo reclinato sulla spalla destra, le braccia distese e le ginocchia piegate, connotati questi ultimi che richiamano il *Crocifisso* ligneo (fine secolo XVIII) di fra' Benedetto Valenza della chiesa dei Cappuccini di Erice (Anselmo 2009, pp. 126-127). L'immagine che ne deriva è di un corpo rilassato e di un volto disteso che, con la morte, non mostra più gli spasimi dell'agonia, anzi emana un senso di pacata serenità. Il viso riproduce il modello iconografico definito nella bottega dei Nolfo: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto che vediamo nei gruppi *La caduta al Cedron*, *La coronazione di spine*, *La sentenza*, *La spoliazione* e nel Cristo nell'urna.

Talune note patetiche sono date dalla profonda ferita sanguinante che squarcia il torace, dalle piaghe delle ginocchia e della spalla sinistra e dal colore rosso del sangue provocato dalla corona di spine e dai chiodi, in numero di quattro, due per le mani e due per i piedi, secondo l'iconografia medievale.

Il panneggio dell'ampio perizoma, ricco di effetti chiaroscurali, è trattenuto da una cordicella annodata che lascia scoperto il fianco destro, motivo tratto dai Crocifissi trapanesi dei secoli XVII e XVIII.

All'evento doloroso partecipano Maria e Giovanni con gli occhi pieni di pianto rivolti a Gesù, e Maria Maddalena, in ginocchio, con l'espressione quasi estatica e lo sguardo, invocante pietà, rivolto verso il centurione.

Giovanni è raffigurato con baffi e capelli fluenti che ricadono a ciocche sulle spalle, in posa stante mentre dirige la mano destra in avanti, in segno di compassione; contrariamente all'iconografia tradizionale che lo vuole imberbe, ha qui una barba sottile e biforcuta che profila il mento e giunge fino alle orecchie. Il volto dai lineamenti gentili, messi in evidenza dal reclinare del capo all'indietro si rifà al modello utilizzato dai Nolfo per il viso di Gesù.

Maria, nell'esprimere il dolore di una madre, è raffigurata con il volto affranto e rigato dalle lacrime, come *Mater Dolorosa*, corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.

Maria Maddalena abbraccia i piedi di Gesù, ripetendo così il gesto di devozione compiuto durante le cene in casa del fariseo e a Betania; è rappresentata con lunghi capelli sciolti, di cui una ciocca le ricade sul seno, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò i piedi di Cristo con i propri capelli dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento.

I tre personaggi sacri vestono tutti lunghe tuniche, strette a vita da fasce rivestite d'oro zecchino e sono provvisti di ampi mantelli: curati sono inoltre i dettagli decorativi dell'abito e dell'elmo del soldato.

Il gruppo che dal 1966, venendo meno la categoria dei funai, è curato da pittori e decoratori, nel 2003 è stato restaurato ad opera di Giovanni Calvagna.

17. La deposizione della croce

Gesù, Maria, Giovanni, Maria Maddalena
Antonio Nolfo, 1730
Leopoldo Messina e Antonio Fodale, 1951
Ceto Sarti e Tappezzieri

La deposizione di Gesù dalla croce viene rappresentata nel diciassettesimo gruppo con i «dolenti», i personaggi che erano sotto la croce durante l'agonia: Giovanni, Maria, Maria Maddalena. Nei racconti evangelici fu Giuseppe d'Arimatea a chiederne il corpo a Pilato e colui che, «depostolo dalla Croce, l'avvolse in un lenzuolo» (Luca XXIII, 53) con l'aiuto di Nicodemo: nel gruppo i due non sono rappresentati mentre compaiono nel successivo «Mistero» *Il trasporto al sepolcro*.

Il tema de *La deposizione dalla croce* ha avuto nella Storia dell'Arte una vasta e variata diffusione per le forti valenze mistiche e simboliche fin dal Medioevo: si ricordano in particolare i gruppi scultori lignei dell'Italia centrale e il celebre bassorilievo marmoreo (1178) di Benedetto Antelami, del Duomo di Parma.

L'originario gruppo trapanese, affidato ai sarti nel 1619 e realizzato da un ignoto autore, viene indicato nell'atto di affidamento (AST, atto 3 aprile 1619, not. M. Ximenes, in Accardi www.) come *«misterium dive Marie pietatis cum Christo in bracza sancto Joanne evangelista et Magdala»*: ciò fa dedurre che comprendesse oltre Giovanni e la Maddalena, la Pietà, ossia la Vergine con il corpo esamine di Cristo in braccio, un'iconografia che inizia a diffondersi dal XIV secolo in Europa settentrionale, probabilmente per via dei gruppi scultorei lignei che in Germania erano denominati *Vesperbil*, nei quali il corpo morto di Cristo è posto in braccio alla madre.

Nel 1730 il «Mistero» fu ricostruito totalmente da Antonio Nolfo (1698-1778; Serraino 1968, p. 265), e probabilmente venne anche mutata l'iconografia della Pietà, con il corpo esamine di Cristo adagiato su un lenzuolo. L'opera, quasi totalmente distrutta durante il bombardamento del 1943 che colpì la chiesa di San Michele dove erano custoditi i sacri gruppi, fu ricostruita con l'utilizzo delle poche parti superstiti da Alberto Fodale e Leopoldo Messina, e ricomparve nella processione del 1951.

Nell'attuale gruppo che ricalca fedelmente la composizione dell'originario, alle spalle delle statue è posta la croce, alla quale sono addossate due scale a pioli, segno dell'avvenuta deposizione e simboli della passione; il bianco lenzuolo di lino allude invece al «sacro lino» identificato con la Sindone conservata a Torino.

Connotati umani e dolorosi danno alla scena le lacrime di Maria che alza gli occhi al cielo, e quelle della Maddalena che, in ginocchio in segno di devozione e di umiltà, rivolge lo sguardo a sinistra come per non guardare il corpo piagato di Gesù, pur toccandogli la mano secondo la consuetudine iconografica; note patetiche aggiungono invece le ferite del corpo di Gesù, evidenziate dalla colorazione rossa.

Maria, con il volto affranto, nell'esprimere il dolore di una madre, è raffigurata come *Mater Dolorosa*, corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.

Maddalena ha i lunghi capelli raccolti sulla nuca, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò i piedi di Cristo con i propri capelli dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento durante le cene in casa del fariseo e a Betania.

Giovanni, il giovane discepolo prediletto, l'unico a non abbandonare Gesù rimanendogli vicino fino alla sua morte, pietosamente si china per sostenerne il corpo esamine, piangendo in maniera composta; è raffigurato come un giovane imberbe, con baffi e fluente capigliatura: l'aspetto virginale di Giovanni trae origine dalla *Legenda Aurea* (1280) di Jacopo da Varazze, dove si legge che già nel nome, significante «fu la grazia», è insito il dono della castità e dello stato virginale, fattogli da Dio.

I tre personaggi sacri vestono tutti lunghe tuniche dalla linea morbida, strette in vita da fasce rivestite d'oro zecchino, e sono provvisti di ampi mantelli; i restauri e i rifacimenti effettuati sull'opera hanno purtroppo modificato i drappeggi originari con la riduzione delle pieghe e con pesanti stesure di stucco.

Splendide le tre aureole a raggiera di Maria, Maria Maddalena e Giovanni, manufatti di argenteria trapanese realizzati da Giuseppe Piazza (seconda metà del secolo XVIII), autore anche dello stiletto (1761), di chiaro gusto rococò, che la Madonna tiene sul petto, per indicare che il suo dolore è così forte come se un pugnale le avesse trafitto il cuore (Novara 1992, pp. 200, 203); quella di Cristo, a semplice cerchio, sempre d'argento (1761), qui sostituisce la corona di spine, non più presente negli episodi successivi alla morte.
Il gruppo è stato sottoposto a restauro conservativo nel 2004 da Giovanni Calvagna.

18. Il trasporto al sepolcro

Gesù, Giovanni, Maria, Maria Maddalena, Nicodemo, Giuseppe di Arimatea
Giacomo Tartaglio (attr.), prima metà secolo XVIII
Giuseppe Cafiero, 1949
Ceto Salinai

Il diciottesimo gruppo che chiudeva la processione dei «Misteri» di Trapani, prima che sul finire del secolo XVIII venissero inseriti i simulacri di *Gesù nell'urna* e de *L'Addolorata*, conclude, con l'episodio de *Il trasporto al sepolcro*, il ciclo della passione.
Secondo il Vangelo di Giovanni (Giovanni XIX, 38-40), «Giuseppe di Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma segreto per paura dei Giudei, chiese a Pilato di togliere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse... Venne anche Nicodemo... Presero dunque il corpo di Gesù e lo avvolsero con le bende assieme agli aromi, secondo l'usanza di seppellire dei Giudei».
Il tema del *Trasporto di Cristo al sepolcro*, iconograficamente identificabile con la *Deposizione nel sepolcro*, che ha avuto ampia diffusione nella Storia dell'Arte, soprattutto in pittura, implica un'azione dinamica, variamente interpretata e differenziata dagli artisti.
Nella sacra rappresentazione trapanese, composta da sei figure, Gesù, disteso sul lenzuolo con il corpo ancora sanguinante, viene trasportato al sepolcro da Giuseppe di Arimatea, Nicodemo e Giovanni: l'accompagnano Maria straziata dal dolore e Maria Maddalena. Come nella tradizione sacra Giuseppe regge il corpo di Cristo per le spalle, Nicodemo per la parte bassa.
Il gruppo viene attribuito da Di Ferro (Di Ferro 1830, I p. 241) al trapanese Giacomo Tartaglio (1678-1751): se si accetta questa attribuzione bisogna ritenere però, come in altri casi, che si tratta di un rifacimento dell'originale «Mistero» di *Christo dentro lo linzolo*, già affidato ai corallai nel 1619, poi da questi restituito, nel 1790, alla *Compagnia di San Michele Arcangelo* che nei primi del XIX secolo lo concesse ai salinai i quali tuttora lo curano.
Di Ferro nell'elogiare il Tartaglio riferisce che nel «trasporto di Gesù Cristo al sepolcro... le espressioni, le fisionomie, le mosse, la verità, gli affetti, formano un nesso di bellezze. Le vesti, i manti, i coturni, gli ornamenti delle teste vengono ad esibire assai bene agli occhi nostri il costume orientale non solo, che quello peculiarmente israelitico».
Dopo i gravi danni subiti a causa del bombardamento del 1943 che ridusse in macerie la chiesa di San Michele dove erano custoditi i «Misteri», il gruppo è stato ricostruito da Giuseppe Cafiero nel 1949, riutilizzando frammenti recuperati dal precedente e rispettandone la composizione, l'iconografia dei personaggi ed alcuni dettagli decorativi.
Tutte le figure ruotano attorno alla figura di Cristo (dal corpo di sughero rivestito di gesso e colla), esamine sul lenzuolo, ma su tutte sovrasta Maria, chiusa nel manto e nel dolore, con le braccia aperte in senso di desolazione, gli occhi bagnati di pianto, l'espressione straziata. Nell'esprime il dolore di una madre per la morte di un figlio, è raffigurata come *Mater Dolorosa*, corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.
Giovanni, in posa stante mentre dirige le mani verso il lenzuolo, contrariamente all'iconografia tradizionale che lo vuole imberbe, ha barba e baffi; leziosa risulta la fluente e articolata capigliatura con le ciocche ondulate che gli ricadono sulle spalle.
Maria Maddalena, dal volto umanissimo è rappresentata con lunghi capelli sciolti, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò i piedi di Cristo con i propri capelli dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento.
I tre personaggi sacri vestono lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da fasce ricoperte d'oro zecchino, e sono provvisti di ampi mantelli: Nicodemo e Giuseppe portano copricapi di foggia orientale. La città d'origine di Giuseppe, era infatti Arimatea, corrispondente all'antica Ramataim, oggi Rentis, a pochi chilometri dall'odierna Tel Aviv.

Elementi patetici aggiungono alla drammaticità della scena le piaghe di Gesù, segnate dal colore rosso del sangue, e i buchi nei piedi, messi in evidenza dalla posizione; il lenzuolo bianco, il sacro lino nel quale è avvolto ha carattere devozionale e valore simbolico in quanto assimilabile alla sacra *Sindone*, conservata a Torino, e riconosciuta come il sudario sul quale rimase impressa la sua immagine.
Nel 2003 il gruppo è stato restaurato ad opera di Giovanni Calvagna.

19. Gesù nel sepolcro

Cristo morto
Antonio Nolfo (attr.), secolo XVIII
Ceto Pastai

Dopo il trasporto, nell'ordine processionale sfila *Gesù nel sepolcro*, un'urna di legno e vetro contenente il simulacro di Cristo, quasi un dormiente tra cuscini e fodere di raso.
Secondo i racconti evangelici Gesù venne posto in un sepolcro scavato nella roccia e situato in un orto poco lontano dal Calvario, poi chiuso con una grande pietra.
Nella processione, al fine di consentire ai fedeli la vista del *Cristo morto*, il sepolcro è simbolicamente rappresentato da un'urna a forma di un tronco di piramide sia nella bara vera e propria, arricchita da grandi volute agli angoli, che nel coperchio con decorazioni fogliacee; le volute ritornano nel coronamento per reggere il globo sovrastato dalla croce. Anche se rifatta nei primi anni del secolo XX mantiene il gusto del tardo Settecento.
Il Cristo, in legno con perizoma in tela e colla, è attribuito allo scultore Antonio Nolfo (1698-1778). Il simulacro fu associato alla processione sul finire del XVIII secolo, dopo che questa, a partire dal 1779 e per breve tempo, fu gestita dal Senato cittadino (Precopi Lombardo 1992, p. 15). Nel 1782 fu consentito alla *Compagnia del Sangue Preziosissimo e del Divino Michele Arcangelo* (in parte scissasi nel 1778, dopo che i Gesuiti lasciarono Trapani nel 1773) di portare a spalla il simulacro del Cristo morto: i confrati portatori erano quattro e vestivano il saio rosso, con cappuccio e mantello bianchi.
Intorno alla seconda metà del XIX secolo *Gesù nel sepolcro* passò ai pastai.
L'opera, dal carattere pietistico-devozionale, richiama la tipologia del *Cristo morto* che tanto favore cultuale ebbe in Sicilia nei secoli XVII e XVIII, soprattutto presso le confraternite, con lo scopo di stimolare la *pietas religiosa*.
U signuri nu munumento, come popolarmente viene definito il diciannovesimo «Mistero», era oggetto di visita presso la chiesa di San Michele da parte dei fedeli, durante tutti i venerdì dell'anno.

Dal punto di vista estetico l'opera risulta priva di particolari pregi, per via della tecnica di esecuzione un po' grossolana; essa tuttavia risponde alla iconografia delle settecentesche sculture in "pietra incarnata" del Cristo morto, realizzate da maestri trapanesi e conservate nella chiesa dell'Addolorata e nella cattedrale di San Lorenzo, quest'ultima attribuita a Giacomo Tartaglio (Vadalà 2009, pp. 120-121). Gesù viene presentato come un corpo riverso sul letto di morte, coperto solo dal perizoma pieghettato, con il torace rigonfio a causa della posizione assunta sulla croce e la bocca dischiusa, per indicare l'esalazione dell'ultimo respiro. La messa in evidenza, attraverso il colore, delle piaghe, delle ferite e dei buchi aggiunge elementi patetici al corpo esamine di Cristo.
La posizione inarcata, non parallela al piano di appoggio, e l'attaccatura del braccio sinistro, probabilmente riadattato, avvalorano l'ipotesi dell'appartenenza del simulacro al gruppo della Pietà, un tempo nella chiesa dell'Immacolatella (Tartaro www.).
Dopo un restauro avvenuto nel 1968 ad opera di Giuseppe e Benvenuto Cafiero, nel 1991 il simulacro è stato sottoposto ad un intervento conservativo da una equipe di restauratori dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze (Cammareri 1998, p. 105) e nel 2003 ad un ulteriore restauro da Giovanni Calvagna.

20. L'Addolorata

Maria SS. Addolorata
Giuseppe Milanti (attr.),
fine secolo XVII - inizi secolo XVIII
Ceto Camerieri, Cuochi, Cocchieri, Autisti, Baristi, Pasticcieri, Albergatori, Ristoratori

Maria Addolorata, con il cuore trafitto da un pugnale, seguendo l'urna del figlio, chiude la processione. Il simulacro venne introdotto sul finire del secolo XVIII, dopo che la processione, a partire dal 1779 e per breve tempo, fu gestita dal Senato cittadino (Precopi Lombardo 1992, p. 15): fu portato in spalla dai nobili che indossavano l'abito della *Compagnia del Sangue Preziosissimo e del Divino Michele Arcangelo*: saio rosso, cappuccio e mantello bianchi. In seguito, verso la metà del secolo XIX, passò a coloro che prestavano servizio presso la stessa nobiltà: camerieri, cocchieri, staffieri e cuochi.
La statua oggi sfila in processione avvolta in un manto nero di velluto che ricopre gli abiti in tela e colla.
Maria è raffigurata come *Mater dolorosa*, un soggetto che non ha riscontri nei passi evangelici, ma che trova riferimenti in una tradizione devozionale affermatasi particolarmente nel secolo XIII, periodo in cui sorsero diversi santuari in suo onore e furono composte le prime opere a lei ispirate, come le *Laudi* e i componimenti latini di Iacopone da Todi. Al celebre testo dello *Stabat Mater* si sono ispirati musicisti di ogni epoca e la Vergine Addolorata è stata il soggetto, durante il corso dei secoli, di tante opere pittoriche e scultoree di grandi maestri, tutti impegnati nell'esprimere la grande sofferenza di Maria.
Anche la pregevole opera trapanese, dai caratteri pietistico-devozionali, tradizionalmente attribuita a Giuseppe Milanti (1658-?) (Serraino 1968 p. 269; Idem 1980, p. 21), con il volto affranto e rigato dalle lacrime, come nelle statue spagnole, umanamente esprime l'immenso dolore di una madre: è un'immagine toccante che, coinvolgendo lo spettatore attraverso la componente realistica, suscita pietà, rispetto, commozione.
Veste i colori del lutto, tanto da essere anche denominata *Nostra Signora del Lutto*: tunica impreziosita da decori in oro zecchino e mantello nero, entrambi in tela e colla, sorprendentemente veri e sapientemente modellati attraverso le fitte pieghe, sì da creare efficaci effetti plastico-pittorici; gli abiti, assieme alle fattezze del viso ligneo, fanno di questa statua, una delle più significative opere della particolare tecnica polimaterica, creata dagli esperti scultori trapanesi.
Il cuore, evidenziato da una fiamma, e il pugnale che lo trafigge, entrambi in argento (secolo XX; Novara 1992, pp. 218-219), sono i simboli che meglio identificano la tipologia dell'immagine, rispondente al tradizionale modello iconografico: volto ovale e inclinato, occhi grandi e sguardo rivolto al cielo, bocca piccola da cui traspare la dentatura. Il pugnale allude alla profezia di Simeone che, in occasione della presentazione al tempio di Gesù, aveva predetto a Maria che una spada le avrebbe trafitto il cuore.
Maria, che assieme a Giovanni e a Gesù, nel primo gruppo de *La separazione*, apre la processione trapanese del Venerdì Santo, da sola la chiude sulla sua vara preceduta da due file di donne in corteo, vestite di nero. Il suo passaggio e, soprattutto, il suo rientro nella chiesa del Purgatorio sono momenti di commozione ed intensa partecipazione.
Il simulacro, nel 1998 è stato restaurato da Concetto Mazzaglia.

Bibliografia

Abbreviazioni:
ASD Mazara: Archivio Storico Diocesano, Mazara del Vallo
ASD Trapani: Archivio Storico Diocesano, Trapani
AST: Archivio di Stato, Trapani
BFTp: Biblioteca Fardelliana, Trapani

Manoscritti

Benigno da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra opera divisa in due parti dal P. Benigno da S. Caterina Agostiniano scalzo intitolato alla Vergine di Trapani,* Parte I, *Trapani profana,* ms. del 1810, BFTp, ai segni Ms 199.

P. Benigno da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra opera divisa in due parti dal P. Benigno da S. Caterina Agostiniano scalzo intitolato all'Arcangelo San Raffaele,* Parte II, *Trapani sacra,* ms. del 1812, BFTp, ai segni Ms 200.

Manoscritto anonimo con madrigale in nota, ms. del 1762, Biblioteca Comunale, Erice.

Burgio e Clavica N.M., *Diario della Invittissima e Fedelissima Città di Trapani che comincia dall'anno 1779*, ms. del 1832, BFTp ai segni Ms 269.

Documenti del 29 Gennaio 1857, 24 Febbraio 1857, 10 Ottobre 1857, Faldoni Chiesa Maria SS. Del Rosario (Paceco) e Congregazione del Rosario (Paceco), ASD Trapani.

G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina e arte*, ms. del 1840, Museo Regionale "A. Pepoli", Trapani, ai segni 14 C8.

F. Mondello, *Album Artistico: La Processione del Venerdì Santo in Trapani ossia la Passione di Gesù Cristo illustrata con venti gruppi statuari detti Misteri e con cenni storico-esegetici*, ms. del 1901, BFTp ai segni Ms.313.

Visita Pastorale del Vescovo Mons. Stella, Chiese di Trapani, 1741-1743, ASD Mazara, ai segni Ms. 34-1-19.

Seconda Visita di Mons. Torre delle Chiese di Trapani-Paceco, 1807, ASD Mazara, ai segni Ms. 35-2-5.

Testi a stampa

AA. VV., *La moda in cinque secoli di pittura*, catalogo della mostra, Torino 1951.

AA. VV., *Enciclopedia illustrata del costume,* La Spezia 1989.

AA. VV., *La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage*, catalogo della mostra, Palermo 1989.

AA. VV., *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche i temi i simboli,* a cura di G. D'Agostino, Palermo 1991.

M. Accascina, *Sculptores Habitatores Panormi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Acheologia e Storia dell'Arte", N.S. n. VIII, 1959, p. 306.

M. Accascina, *Indagine sul primo Rinascimento a Messina e provincia*, in "Scritti in onore di Salvatore Caronia", a cura della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo 1966.

M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in "Mitteilungen des Kunsthirisches Institut in Florence" XIX, 1970, pp. 251-296.

M. Accascina, *Arte del trapanese*, in "Maria Accascina e il giornale di Sicilia", a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2006.

M. Accascina, *Elogio dell'antico artigianato trapanese*, in "Maria Accascina e il giornale di Sicilia", a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2006.

G. Agosta, *La Chiesa di Santa Maria del Gesù a Trapani,* in "Trapani", rassegna della Provincia, anno II, 1957, pp. 11-15.

T. Ammaccapane, *Mazzarese Giuseppe,* in "Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani, scheda, 23-06-2006.

U. Amore, *Patroni e patrocini*, in "*Per Omnia saecula Saeculorum*", a cura di V. Valenti, Caltagirone 2001, p. 65.

S. Anselmo, *Crocifisso*, in "Misterium crucis" 2009, pp.126-127.

S. Anselmo, *Pietro Benvicinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, in "Quaderni dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia *Maria Accascina*", n. 1, Bagheria 2009.

F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1993.

M. Augugliaro, *Guida di Trapani,* Trapani 1914.

A. Barbata, *La chiesa del Rosario di Paceco: appunti per un profilo*, in "Trapani", rassegna della Provincia, anno XVIII, 1973, fasc. 192, pp. 26-28.

A. Barricelli, *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla Controriforma,* in "Storia della Sicilia, Palermo-Napoli 1981, vol. X, pp. 3-59.

A. Barricelli, *Scheda n. 15*, in "Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani, 1987-1996", a cura di M. P. Demma, Trapani 1998, pp. 75-85.

C. Belda Navarro, *El paso de la Cena*, Murcia 1992.

C. Belda Navarro, *Patronos y mentores del arte pasionario español. Un caso singular en la Murcia del siglo XVIII*, en "Lecturas de Historia del Arte", III. Ephialte, Vitoria-Gasteiz 1992, p. 125-138.

C. Belda Navarro, *Francisco Salzillo. La pasión escenificada*, en "Ars Sacra", 13, Madrid 2000, p. 73-79.

C. Belda Navarro, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia 2001.

C. Belda Navarro y C. de la Peña Velasco, *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*, Murcia 2006.

C. Belda Navarro y E. Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia 2006.

G. Bellafiore, *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Palermo 1984.

H. Belting, *Il culto delle immagini*, Roma 2001.

H. Belting, *Da San Carlo Borromeo a Federico Borromeo: dal realismo delle opere all'ottimismo cristiano*, in "Michelangelo Merisi da Caravaggio, un problema sempre aperto", atti del Convegno (Caravaggio, 12 e 19 maggio 2000), Città di Caravaggio 2002, pp. 11-35.

F. Benigno, *Una casa, una terra. Ricerche su Paceco, paese nuovo nella Sicilia dei Sei e Settecento*, Catania 1985.

C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano 1991.

C. Bernardi, *Passioni. Devozioni e drammi di Cristo nell'Italia della Controriforma*, in "Sacra Scaena", I, 2005, n. 1, pp. 7-27.

C. Bernardi, *I teatri della passione*, in "Arte e cultura nel Mistero Pasquale", Atti del convegno, Romagnano Sesia, 27 marzo 2009 (nel sito www.europassioneitalia.com/documenti/).

C. Bernardi, C. Susa, *Storia essenziale del teatro*, Milano 2005.

D. Bernini, *Architettura e scultura del Quattrocento,* in "Storia della Sicilia" vol. V, Palermo-Napoli 1972.

L. Biagi, *Il Regio Museo Pepoli in Trapani*, Roma 1935.

Biblia Hebraica, a cura di A. Schenker, Stuttgart 1997.

Bibliotheca Sanctorum, voll. 12, Roma 1961-1969.

C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano 2008.

A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 2001.

N. Bonaiuto, *Opere*, a cura dell'Amministrazione Comunale di Calatafimi in occasione del centenario della nascita, Alcamo 1988.

G. Bongiovanni, *Giovanni Antonio Matera un grande scultore di figure "in piccolo"*, in "Kalós", anno III, suppl. al n. 6, novembre-dicembre 1991.

G. Bongiovanni, *Scheda n. 19*, in "Museo Pepoli. Acquisizioni 1972-1992", Palermo 1993, pp. 49-65.

G. Bongiovanni, *Appunti sulla scultura presepiale trapanese: La bottega di Giovanni Matera*, in "Il Natale nel presepe artistico", a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1994, pp. 45-50.

G. Bongiovanni, *Scheda n. 7*, in "Il Natale nel presepe artistico", a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1994, pp. 56-57.

G. Bongiovanni, *Profilo biografico di Domenico Li Muli*, in "D. Li Muli. Il Museo Pepoli celebra il centenario dello scultore trapanese", Trapani 2002, pp. 24-27.

G. Bongiovanni, *Calvario*, in "Materiali preziosi" 2003, pp. 185-186.

S. Boscarino, *Architettura e urbanistica agli inizi del Cinquecento*, in "Storia della Sicilia", vol. V. Palermo-Napoli 1981.

S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia,* Firenze 1954.

S. M. Briguccia, *La "telacolla" e l'arte dei "pasturari" trapanesi*, in "Trapani", rassegna della Provincia, anno II, 1957, n. 12, pp. 9-14.

I. Bruno, *Milanti Cristoforo, Nolfo Antonio, Nolfo Domenico, Nolfo Francesco, Orlando Alberto, Orlando Andrea, Orlando Giuseppe*, in "L. Sarullo, *Dizionario*" III, 1994, *ad voces.*

T. Burckhardt, *L'arte sacra in Oriente e in Occidente. L'estetica del sacro (or. Principes et methodes de l'art sacrè)*, Milano 2003.

F. Burgarella, *Trapani e il suo vescovado in epoca bizantina*, estratto da "La Fardelliana", XIII, 1994.

A. Buscaino, *I Gesuiti di Trapani*, Trapani 2006.

A. Buttitta, *Pasqua in Sicilia*, Palermo 1978.

A. Buttitta, M. Minnella, *Pasqua in Sicilia*, Palermo 2003.

M. Calì, *Controriforma, Riforma cattolica e arti figurative: stato della questione e nuove prospettive*, in "AA. VV, *Da Michelangelo all'Escorial*", Torino 1980, pp. 5-48.

A. Callari, *Matera Giovanni*, in "L. Sarullo, *Dizionario*", III, 1994, *ad vocem*.

G. Cammareri, *La Settimana Santa nel Trapanese. Passato e presente,* Trapani 1988.

G. Cammareri, *I Misteri nella Sacra rappresentazione del Venerdì Santo a Trapani*, Trapani 1998.

F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in "Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia", a cura di G. Cantelli, Roma 1981, p. 108.

M. Carollo, *Breve descrizione dell'antica città di Segesta e sobborgo del castello che ab antico appellavasi Sinus Segeste sino al Capo S. Vito chiamato Promontorio Aegitarso*, in "S. A. Romano, *Castellammare del Golfo. 460 anni di storia*", Alcamo 1987.

C. Carità, *Alicata dilecta: storia del comune di Licata*, Licata 1988.

G. Cassata, *Il Cristo in croce tra la Vergine e San Giovanni nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Trapani. Intervento di restauro.* Trapani 2002.

G. Cassata, *Crocifisso*, in "*Misterium Crucis*" 2009, p. 104.

G. Castronovo, *Erice oggi monte San Giuliano in Sicilia: memorie storiche del p. m. f. Giuseppe Castronovo dei padri predicatori, ericino,* Palermo 1814-1893.

G. Castronovo, *Erice sacra, o I monumenti della fede cattolica nella città di Erice, oggi Monte S. Giuliano in Sicilia descritti dal p. m. f. Giuseppe Castronovo*, Palermo 1861.

C. Cataldo, *Guida storico-artistica dei beni culturali di Alcamo, Calatafimi, Castellammare del Golfo, Salemi e Vita,* Alcamo 1982.

C. Cataldo, *I giardini di Adone. Fede, feste e sinodi diocesani nel folklore di Alcamo*, Alcamo 1992.

S. Ciulla, *San Pasquale Baylon,* in "Arte popolare in Sicilia. Le tecniche i temi i simboli" a cura di G. D'Agostino, Palermo 1991, scheda n. 158, pp. 276-277.

N. Contino, *Il crocifisso dell'abbondanza di Alcamo e gli altri crocifissi in mistura di Antonello Gagini*, in "La memoria restituita. Gli interventi della Banca Don Rizzo a favore del patrimonio storico, artistico e culturale del territorio alcamese", a cura di R. Alongi, L. Biondo, Alcamo 2008.

S. Corso, *Lineamenti del cattolicesimo a Trapani dalle origini*, estratto da "Il Fardella". Rassegna di cultura e vita scolastica, Liceo scientifico "V. Fardella" Trapani, numero doppio 7/8, 2005.

A. Cuccia, *Scheda* OA n.46002 1983, Archivio Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani.

A. Cuccia, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, in *Splendori di Sicilia* 2001, pp. 124-139.

M. L. Curatolo, *L'abbigliamento a Trapani nel disegno a penna del Museo Pepoli*, in "Trapani in un disegno a penna del Museo Pepoli", a cura di M. L. Famà e D. Scandariato, Palermo 2009, pp.131-137.

G. D'Agostino, *San Vincenzo Ferreri,* in *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche i temi i simboli* a cura di G. D'Agostino, Palermo, 1991, p. 239, scheda n. 88.

J. Danielou, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Bologna 1975.

C. D'Arpa, G. Lomonaco, *Gli stemmi e il loro linguaggio*, in "Materiali per la Memoria. Lapideo Erratico e Collezioni Cagli", Palermo 2010, pp. 45-49.

G. Davì, *Scheda n. 21*, in "Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1987-1996", a cura di M. P. Demma, Trapani 1998, pp. 109-115.

F. De Felice, *Arte del trapanese. Pittura e arti minori*, Palermo 1936.

R. De Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo, 1821.

C. de la Peña Velasco y M. Pérez Sánchez, *La cuidad de hermoso cielo y amenidad*, en "*Floridablanca 1728-1808. La utopía reformadora*", Murcia 2008.

M. De Luca, *Il monumento celebrativo di Pietro Speciale*, in "Materiali per la Memoria. Lapidico Erratico e Collezioni Cagli", Palermo 2010, pp. 37-39.

G. M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825.

G. M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi: dall'epoca normanna sino al corrente secolo,* tt. 4, Trapani 1830-1850.

G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, voll. 2, Palermo 1883-84.

G. Di Marzo, *Antonello Gagini e la sua scuola. Scultura e architettura in Sicilia nel XVI secolo*, Palermo 2001 (ristampa anastatica).

M. C. Di Natale, *Arti decorative nel Museo Pepoli di Trapani*, in "Trapani. Museo Pepoli", a cura di G. Bresc Bautier, V. Abbate, M. C. Di Natale, R. Giglio, Palermo 1991, pp. 60-119.

M. C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo,* in "Materiali preziosi" 2003, pp. 23-56.

M. C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006.

J. Drumbl, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma 1981.

E. Durkheim, M. Mauss, *Sociologia e Antropologia*, in "Festa", Enciclopedia Einaudi, (trad. it,) Milano 1976, vol. VI, pp. 88-97.

Filippo Quattrocchi, gangitanus sculptor: il senso Barocco del movimento, catalogo della mostra (Gangi, 24 aprile - 11 luglio 2004) a cura di S. Farinella, Palermo 2004.

V. Fonte, *Breve Memoria Storica della Chiesa di S. Maria di Gesù in Trapani,* Trapani 1953.

P. D. Franzese, M. Magnano, *Incoronazione di spine*, in "Caravaggio", a cura di G. Greco, Milano 2006, pp. 166-167.

S. Fugaldi, *Mastro Giovanni Matera e l'arte del Presepe in Trapani*, in "Trapani", rassegna della Provincia, anno I, n. 8, 1956, pp. 8-15.

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i sepottiani stuccatori a Palermo 1656-1790,* Palermo 2006.

C. Giorgetti, *Manuale di Storia del Costume e della Moda*, Firenze 1995.

M. Giuffrè, *Architettura e decorazione in Sicilia fra Rinascimento Maniera e Barocco*, in "Storia Architettura", Roma 1988.

F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in "Storia della Sicilia", vol. X, Palermo-Napoli 1981.

M. Guttilla, *Dai Gagini ai Bagnasco. Appunti per una storia degli studi sulla scultura in Sicilia*, in "Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo", a cura di M. Guttilla, Palermo 2010, pp. 21-59.

J. Hall, *Dizionario dei soggetti o dei simboli nell'arte*, Milano 1983.

L. Hardick, *Antonio il Santo di Padova: vita, leggenda, pensiero*, Roma 1995.

E. Hernández Albaladejo, *Los californios y su Virgen del Primer Dolor*, Cartagena 1979.

J. Houel, *Viaggio in Sicilia e Malta*, a cura di G. Macchia, Palermo-Napoli 1977.

Iacopone da Todi, *Laude*, Roma-Bari 2006.

Intervento di restauro della scultura lignea di San Francesco di Paola opera di Giacomo Tartaglia, a cura di F. De Chirico, Alcamo 2005.

Jesus Hominum Salvator. La vita di Cristo nell'arte trapanese dal XV al XIX secolo, a cura di AM. Precopi Lombardo e P. Messana, Erice 2009.

H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980.

La civiltà siciliana del Quattrocento, atti del convegno, Messina 1985.

S. La Barbera Bellia, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore francescano della Controriforma: Fra Umile da Petralia*, in "Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)", atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi, Palermo, 7-12 marzo 1982, Palermo 1982.

S. La Barbera, *Umile da Petralia, fra'*, in "L. Sarullo, *Dizionario*", III, 1994, *ad vocem*.

R. La Mattina, *Frate Innocenzo da Petralia scultore siciliano del XVII secolo fra leggenda e realtà*, Caltanissetta 2002.

R. La Mattina, F. Dell'Utri, *Frate Umile da Petralia. L'arte e il misticismo*, Caltanissetta 1986.

N. Lamia, *Venerdì Santo Processione dei Misteri*, Trapani 1950.

Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 3 - 15 maggio 1993), a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993.

G. Lipari, *Passio Drepani cum ars hortolanorum. La processione dei Misteri di Trapani*, Trapani 2008.

V. P. Li Vigni Tusa, *Il colore ritrovato. Il restauro di quattro gruppi scultorei dei Misteri di Trapani,* Palermo 2007.

G. Lombardo (a cura di), *Assegnazione del Mistero degli argentieri*, in AM. Precopi Lombardo, L. Novara 1992, pp. 243-244.

L. Lombardo, *San Vincenzo Ferreri,* in "Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli" a cura di G. D'Agostino, Palermo 1991, pp. 281-282, scheda n. 169.

D. Malignaggi, *La scultura lignea della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in "Storia della Sicilia", vol. X, Palermo-Napoli 1981, pp. 73-117.

M. A. Malleo, *Curti Lorenzo*, in "L.Sarullo, *Dizionario*", III, 1994, *ad vocem.*

M. T. Marin Torres, C. Belda Navarro, *Museo Salzillo Murcia*, Murcia 2006.

Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli", 15 febbraio - 30 settembre 2003) a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003.

G. Mendola, *Sant'Andrea Apostolo*, in "Porto di mare 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero", a cura di V. Abbate, Napoli 1999, scheda n. 34, pp. 240-241.

G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in "Porto di mare 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero", a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 88-105.

G. Mendola, *Scoperte e restauri di statue lignee*, in "Kalòs", anno 12, n. 3, luglio - settembre 2000.

V. Menna, *Crocifisso*, in "*Misterium Crucis*" 2009, p. 106.

Misterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo, a cura di M. Vitella, Trapani 2009.

R. Mezzetti, *Schede* nn. 214, 360 in *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo critico di D. Bodart, Roma 1977.

Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e il suo territorio, a cura di V. Abate, Trapani 1997.

F. Mondello, *Bibliografia trapanese*, Palermo 1876.

F. Mondello, *Breve guida artistica di Trapani compilata dal Can. P. Fortunato Mondello,* Trapani 1883.

F. Mondello, *La Processione del Venerdì Santo in Trapani,* a cura di G. Cammareri, Trapani, 1992.

F. Mondello, *La chiesa di S. Pietro in Trapani e i suoi arcipreti. Memorie storico-biografiche (Ms. 218 della Biblioteca Fardelliana di Trapani).* Saggio introduttivo e trascrizione a cura di Maurizio Vitella, Trapani 2008.

G. Monroy, *Storia di un borgo feudale del'600*, Trapani 1929.

A. Narbone, *Solennità per la definizione dogmatica dello immacolato concepimento della Santissima Vergine Madre di Dio festeggiate nella città e provincia di Palermo d'ordine si S.M. il Re descritte e a lui medesime consacrate*, Palermo 1858.

PL. Nocella, *Donec in Cineres. Una famiglia nella storia siciliana,* Alcamo 2009.

L. Novara, *Catalogo degli Argenti,* in AM. Precopi Lombardo, L. Novara 1992, Schede da 4.2.1 a 4.21.3, pp. 41-219.

L. Novara, *Stili e forme nell'oggettistica dei Misteri*, in AM. Precopi Lombardo, L. Novara 1992, pp. 31-39.

L. Novara, *Aleo Alberto, Calamela Pietro, Ciotta Ippolito, Ciotta Mario, Ciotta Pietro, Ciotta Sebastiano, Lombardo Vito, Luparello Pietro, Milanti Diego, Milanti Francesco, Nolfo Giuseppe, Safina Leonardo, Tipa Alberto, Tipa Andrea, Tipa Giuseppe*, in "L. Sarullo, *Dizionario*", III, 1994, *ad voces.*

L. Novara, *La collezione Hernandez: da Erice al Museo Pepoli*, in "Miscellanea Pepoli" 1997, pp. 229-254.

L. Novara, *Ciotta*, in "Materiali preziosi" 2003, p. 375.

L. Novara, *Note storico-critiche*, in "I Misteri del Venerdì Santo a Trapani e ad Erice", a cura di L. Novara, Trapani 2005.

L. Novara, *Schede III.6, III.12-14*, in "La Navigazione nel Mediterraneo. Tecnica e arte al Museo Pepoli", catalogo della mostra, a cura di M. L. Famà, (Trapani, Museo Regionale Pepoli 24 settembre-30 ottobre 2005), Palermo 2005.

L. Novara, *Vele in argento, in oro, in altri pregiati materiali,* in "La Navigazione nel Mediterraneo. Tecnica e arte al Museo Pepoli", catalogo della mostra, a cura di M. L. Famà, (Trapani, Museo Regionale Pepoli 24 settembre-30 ottobre 2005), Palermo 2005, pp. 89-95.

L. Novara, *La chiesa e il collegio. Dal documento al monumento*, in "A. Buscaino, *I Gesuiti di Trapani*", Trapani 2006, pp. 275-293.

L. Novara, *Ascesa al Calvario*, in "*Jesus Hominum Salvator*" 2009, pp. 80-84.

L. Novara, *Calvario*, in "*Mysterium Crucis*" 2009, pp. 110-113.

L. Novara, *Crocifisso*, in "*Mysterium Crucis*" 2009, p. 108.

L. Novara, *L'arte argentaria trapanese dal XVII al XIX secolo*, in "Argenti e ori trapanesi nel museo e nel territorio", a cura di AM. Precopi Lombardo e L. Novara, Trapani 2010, pp. 29-39.

L. Novara, A. Precopi Lombardo, *Trapani*, Marsala 1988.

Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1999-2003. Itinerario guidato per valorizzare le opere d'arte del territorio, a cura di G. Cassata, Palermo 2004.

A. M. Orselli, *Le chiese e le istituzioni religiose*, in "Trapani in un disegno a penna del Museo Pepoli", a cura di M. L. Famà e D. Scandariato, Palermo 2009, pp. 111-126.

Paceco tra Spagna e Sicilia, a cura di A. Barbata e G. Montanti, Trapani 2008.

P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le "preziose dipinture" dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in "P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*", Palermo 2002, pp. 29-31.

G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in 5 libri*, Bologna 1582, in "P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*", voll. 2, Bari 1961.

V. Palizzolo Gravina, *Le iscrizioni delle antiche lapidi sepolcrali delle chiese di Monte San Giuliano raccolte e annotate da Vincenzo Palizzolo Gravina barone di Ramione*, estratto da "Giornale Araldico", a. XIV, n. 45 e 46, Pisa 1886.

T. Papa, *La Chiesa di S. Oliva in Alcamo*, Trapani 1964.

G. Papi, *Gherardo delle Notti - Gerrit van Honthorst*, Soncino 1999.

A. Pasolini, *Estofado de Oro tecniche,* in "Arte Fimantiquari" anno X, n° 28/29.

B. Patera, *Aspetti e problemi della scultura,* in "La civiltà siciliana del Quattrocento", atti del convegno, Messina 1985.

B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992.

B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina a Antonello Gagini*, Palermo 2008.

V. Pellegrino, *Calatafimi scoverto a' moderni* (1739), trascrizione, introduzione e note a cura di D. Taranto e L. Vanella, Calatafimi 1993 (ristampa).

M. Pérez Sánchez, *El culto regenerado* en "Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura", Murcia 2006, pp. 49-67.

M. Pérez Sánchez, *"...todo a moda y primor"* en "Salzillo, testigo de un siglo", Murcia 2007, pp. 308-309.

A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta. I Li Volsi*, Tusa 2007.

G. Pilato, P. Tinorio, *I percorsi del sacro. I misteri del Venerdì Santo a Trapani,* Palermo 1993.

G. Pitrè, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo 1881.

Platone, *Tutte le opere*, Roma 2009.

AM. Precopi Lombardo, *L'artigianato trapanese tra il XIV e il XIX secolo,* Palermo 1987.

AM. Precopi Lombardo, *Il gruppo degli argentieri*, in "A. Precopi Lombardo, L. Novara, 1992, pp. 18-20.

AM. Precopi Lombardo, *L'artigianato trapanese nella processione*, in "A. Precopi Lombardo, L. Novara, 1992, pp. 13-18.

AM. Precopi Lombardo, *Tra artigianato e arte: la scultura trapanese nel XVII secolo*, in "Miscellanea Pepoli" 1997, pp. 83-113.

AM. Precopi Lombardo, *Scultori Trapanesi "d'ogni materia in piccolo e in grande" nella dinamica artistico-artigianale tra XVIII e XIX secolo*, in "Materiali preziosi" 2003, pp.77-93.

AM. Precopi Lombardo, *La scultura celebra la fede*, in "*Mysterium Crucis*" 2009, pp. 55-69.

AM. Precopi Lombardo, L. Novara, *Argenti in processione. I Misteri di Trapani*, Marsala 1992.

F. Pugnatore, *Historia di Trapani*, a cura di S. Costanza, Trapani 1984 (ristampa).

G. Ramallo Asensio, *Aproximación a la colección de pintura de la Canal-Blaya*, en "El legado de la pintura. Murcia 1516-1811", Murcia 2003, pp. 52-69.

V. Regina, *Alcamo. La chiesa di Sant'Oliva nella storia e nell'arte*, Alcamo 1997.

V. Regina, *Il culto di San Francesco di Paola in Alcamo. 450 anni di storia*, Alcamo 2000.

M. Reginella, *Il monumento del giureconsulto Carlo di Napoli*, in "Materiali per la Memoria. Lapideo Erratico e Collezioni Cagli", Palermo 2010, pp. 53-59.

M. Righetti, *L'anno liturgico. Il Breviario*. "Manuale di Storia liturgica", vol. II, Milano 1955.

J. Rivas Carmona, *Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura*, "Imafronte", Nº 19-20, Murcia 2007-2008, pp. 395-410.

P. Roccaforte, *Benedetto Valenza. Scultore trapanese 1708-1790*, prefazione di V. Abbate, Palermo 1978.

E. Romano, *Orazione nell'orto*, in "*Jesus Hominum Salvator*" 2009, pp. 70-73.

S. Riccobono, *Pietro Croce*, in "L. Sarullo, *Dizionario*" II, 1993, *ad vocem*.

S. Riccobono, *Uno spaccato dell'ambiente artistico a Trapani nell'Ottocento e la raccolta di stampe e disegni donata dallo scultore Giuseppe Croce*, in "Miscellanea Pepoli", a cura di V. Abate, Trapani 1997, p. 169-183.

E. Romano, D. Scandariato, *L'armadio ligneo della Chiesa dell'Immacolata Concezione dei Gesuiti di Trapani: storia, arte e fede*, in "Le parole del legno. Il restauro dell'armadio ligneo della chiesa del Collegio di Trapani", a cura di L. Biondo, E. Romano, D. Scandariato, R. Alongi, Palermo 2007, pp. 49-86.

S. Romano, *Memorie originali di alcune eccellenti figure in legno scolpite dal trapanese Matera verso il 1700 e che ora trovansi a Monaco nel Museo Nazionale Bavarese*, in "Archivio Storico Siciliano", anno XXVII, n. s., 1903, pp. 241-255.

A. Rossi, *Costruire sul costruito*, in "Casabella", LX n. 636 luglio/agosto 1996.

F. Rotolo, *L'Immacolata Concezione di Maria, Madre di Gesù*, in "Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'Arte in Sicilia", a cura di M. C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, pp. 17-29.

M. C. Ruggeri Tricoli, *Le fontane di Palermo nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Palermo 1984.

L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo 1997.

P. Russo, *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia. Continuità e rinnovamento*, Palermo 2009.

P. Russo, *Scultura in legno nella Sicilia centro-meridionale. Secoli XVI-XIX*, Messina 2009.

Sacra Scaena, Rivista semestrale, a. I, n. 2, Caltanissetta 2005.

L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Pittura,* vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993.

L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Scultura*, vol. III, a cura di B. Patera, Palermo 1994.

D. Scandariato, *Bizzarie Roncaille in centri della Sicilia Occidentale,* in "Argenti e cultura rococò nella Sicilia Centro occidentale", a cura di S. Grasso e M. C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 505-521.

D. Scardino, *I Tipa e lo scolpire in tenero. Arti minori a Trapani nella seconda metà del XVIII secolo tra artigianato, fede e simbolismo*, tesi di laurea, Università di Bologna, Facoltà di conservazione dei Beni culturali, relatore prof. D. Biagi Maino, a. a. 2008-2009.

V. Scuderi, *Pittura e scultura in Trapani.* Monografia a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo, Trapani 1949.

V. Scuderi, *Sculture inedite o poco note del Laurana, di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese*, in "Trapani", rassegna della Provincia, III, 1958, pp. 3-10.

V. Scuderi, *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965.

V. Scuderi, *Le Chiese di Erice: note storico-artistiche*, Erice 1994.

V. Scuderi, G. Scuderi, *Le chiese di Erice*, Trapani 1995.

V. Scuderi, *Scultura medievale nel trapanese*, in "Miscellanea Pepoli" 1997, pp. 31-52.

V. Scuderi, *Domenico Li Muli scultore e animatore culturale*, in "Il Museo Pepoli celebra il centenario dello scultore trapanese", Trapani 2002, pp. 11-15.

J. Seoane, *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid 2000.

Septuaginta, a cura di Alfred Rahlfs, Deutsche bibelgesellschaft, Stuttgart 1979.

M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa: compendio di notizie storiche alla luce degli atti notarili del XVI, XVII e XVIII secolo*, Trapani 1968.

M. Serraino, *La Processione dei Misteri. La casazza magna,* Trapani 1980.

M. Serraino, *La Madonna di Trapani e i Padri Carmelitani*, Trapani 1983.

M. Serraino, *La Chiesa di Santa Maria di Gesù e i frati francescani minori di Trapani*, Trapani 1985.

M. Serraino, *Trapani invittissima e fedelissima: storia civile e sacra, arti e patriziato, riti e cerimonie della Settimana Santa,* Trapani 1985.

M. Serraino, *Storia di Trapani*, voll. 5, Trapani 1992.

P. Sgadari Di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940.

S. Sghembri, *San Calogero Eremita*, Roma 2007.

L. Siddi, *Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna*, in "Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola", Cagliari 2001, pp. 57-65.

R. Sinagra, *Ciotta Mario, Pisciotta Baldassare, Tartaglia Giacomo,* in "L. Sarullo, *Dizionario*" III, 1994, *ad voces.*

M. A. Spadaro, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Accademia nazionale di Scienze Lettere e Arti, Palermo 1991.

Thieme-Becher, *Dizionario generale degli artisti dall'antichità al presente*, Lipsia 1907-50, vol. XXIV.

G. Travagliato, *Crocifisso*, in "*Mysterium Crucis*" 2009, p. 90.

H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988.

A. Uccello, *Il Presepe popolare in Sicilia*, con appendici a cura di A. Barricelli e S. E. Failla, Palermo 1979.

R. Vadalà, *Cristo alla colonna,* in "*Jesus Hominum Salvator*" 2009, p. 76.

R. Vadalà, *Milanti, Pisciotta*, in "Materiali preziosi" 2003, pp. 386, 390.

R. Vadalà, *Cristo alla colonna*, in "*Misterium crucis*" 2009, p. 118.

W. R. Valentiner, *The Early Development of Domenico Gagini*, in "The Burlington Magazine", LXXVII, 1940, pp. 76-85.

A. Van Eyck, *I materiali del paesaggio*, in "Area", luglio 1997.

A. Varvaro Bruno, *Partanna Agostiniana*, Partanna 1932.

Venerdì Santo Processione dei Misteri, a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo, Trapani 1955.

T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli - Nuove acquisizioni documentarie*, in "Pietro Novelli e il suo ambiente", catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno - 30 ottobre 1990), Palermo 1990, pp. 101-114.

T. Viscuso, *Scheda* n. 67, in "Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V", catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre - 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Siracusa-Palermo 1999, pp. 391-393.

M. Vitella, *Cristo alla colonna*, in "Materiali preziosi" 2003, pp. 181-183.

M. Vitella, *Santa Rosalia*, in "Materiali preziosi" 2003, pp. 247-249.

M. Vitella, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani 2004.

M. Vitella, *Su alcune immagini dell'Immacolata Concezione nel trapanese*, in "Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'Arte in Sicilia", a cura di M. C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004.

M. Vitella, *La Chiesa di San Pietro nel manoscritto di Fortunato Mondello e nello stato attuale,* in "F. Mondello, *La chiesa di S. Pietro in Trapani e i suoi arcipreti. Memorie storico-biografiche (Ms. 218 della Biblioteca Fardelliana di Trapani)*". Saggio introduttivo e trascrizione a cura di M. Vitella, Trapani, 2008.

M. Vitella, *Annunciazione*, in "*Jesus Hominum Salvator*" 2009, pp. 28-29.

A. Zalapì, *Adorazione dei pastori*, in "Porto di mare 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero", a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 248-251.

V. Zoric, *Milanti Giuseppe*, in "L. Sarullo, *Dizionario*" III, 1994, *ad vocem.*

Siti web:

www.europassioneitalia.com
www.processionemisteri.it
www.processionemisteritp.it
www.trapaniinvittissima.it

Indice

L'arte per la fede
Mons. Francesco Micciché, Vescovo di Trapani pag. 5

I beni culturali ecclesiastici in italia
Giancarlo Santi pag. 7

La mostra, il catalogo
Annamaria Precopi Lombardo pag. 11

Tela della memoria. Tela nell'arte
Luigi Biondo pag. 13

Parte I
Scultori e sculture pag. 15

I. 1 Note introduttive alla scultura siciliana
Annamaria Precopi Lombardo pag. 17

I. 2 I Santi titolari delle chiese e i Patroni nella scultura trapanese
Pietro Messana pag. 25

I. 3 Scultura lignea a Trapani tra XVII e XVIII secolo. Spigolature tra artisti e botteghe
Maurizio Vitella pag. 37

I. 4 I costumi dei personaggi del presepe trapanese nei secoli XVII e XVIII
Maria Luisa Curatolo pag. 43

I. 5 La scultura polimaterica trapanese e la tecnica di esecuzione
Bartolomeo Figuccio pag. 47

I. 6 Tecniche di lavorazione e un'esperienza sul campo
Tommaso Guastella pag. 55

Opere pag. 59

Parte II
Manifestazioni penitenziali pag. 97

II. 1 La funzione teologica e devozionale delle sacre rappresentazioni processionali
Liborio Palmeri pag. 99

II. 2 El triunfo de lo sensible: los pasos de la procesión del Viernes Santo en Murcia (España).
Manuel Pérez Sánchez pag. 107

II. 3 I gruppi statuari dei misteri di Trapani: tecnica e stile
Lina Novara pag. 115

II. 4 I misteri di Erice e Trapani: la prospettiva antropologica
Valeria Patrizia Li Vigni Tusa pag. 123

II. 5 I gruppi processionali di Trapani
Lina Novara pag. 131

II. 6 Erice: i gruppi processionali per il Venerdì Santo
Maurizio Vitella pag. 151

II. 7 I misteri rifiutati
Pietro Messana, Lina Novara pag. 157

Parte III
Appendice **pag. 159**

Famiglie e botteghe trapanesi nell'opera del Barone Fogallo
a cura di Gabriella Malizia, Maria Salone e Angela Savalli pag. 161

Bibliografia pag. 193

Indice pag. 203

€ 30,00
IVA assolta editore
(art. 74/C D.P.R. 633 del 26/10/1972)

EDIZIONI MEETING POINT

ISBN 978-88-95699-22-6